Cătălina Velculescu
Ileana Stănculescu

NU DUPĂ SLOVĂ, CI DUPĂ DUH ȘI DUPĂ TAINA GÂNDULUI

Școala Agatonia
2020

Cătălina Velculescu
Ileana Stănculescu

Nu după slovă,
ci după duh
și după taina gândului

Școala Agatonia
2020

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
Velculescu, Cătălina
Nu după slovă, ci după duh și după taina gândului / Cătălina Velculescu, Ileana Stănculescu. - Piscu : Școala Agatonia, 2020
Conține bibliografie
ISBN 978-606-9076-05-7
I. Stănculescu, Ileana
81

CUPRINS

5 Către cititor

7 I. STREISÂNGEORGIU, SÂNTĂMĂRIE ORLEA ȘI STREI. *Fecioara Maria*

9 • Reprezentări ale *Fecioarei Maria* în bisericile Streisângeorgiu, Sântămărie Orlea și Strei

45 II. REPREZENTĂRI ANIMALIERE ȘI ESHATOLOGIE DE SECOL XVI

47 • Animaux et parangons dans les monastères moldaves du XVIe siècle

57 • Tiersymbolik in der religiösen Kunst – Bilder aus Rumänien

69 III. ȚARA PREOTULUI IOAN. Animale și ținuturi paradisiace

71 • Țara Preotului Ioan. Mărturii din cultura română

79 IV. CĂRȚI POPULARE ȘI REPREZENTĂRI ANIMALIERE

81 • Două cărți populare prezente în pictura exterioară a bisericilor din Țara Românescă

97 • Prezențe animaliere pe pridvorul de nord al bisericii de la mânăstirea Suceviița. Cătălina Velculescu, Ileana Stănculescu.
Cu o Anexă despre biserica din Gârciu, com. Racul – Csikrakos – Ileana Stănculescu.

119 V. MITROPOLITUL ȘTEFAN AL ȚĂRII ROMÂNEȘTI
121 **A. *Îndreptarea legii* – 1652, *Târnosanie* – 1652 și biserici de lemn**
121 • Eglises en bois et icônes – rituels d'enterrement
143 **B. Miniaturi**
143 • Maica Domnului în trandafir
151 • La proscomédie de l'*archieraticon* du métropolite Stefan
168 • *Abaisse ton regard sur moi, pecheur et serviteur inutile, purifie mon ame et mon coeur de toute pensée mauvaise*

185 VI. SFÂNTUL MITROPOLIT ANTIM *Nu după slova... istoriei, ci după duh și după taina gândului*
187 • Antim Ivireanul – rafinament postbizantin al simbolicii creștine

207 VII. CHEMARE LA COLABORARE PENTRU ENCICLOPEDIA LITERATURII ROMÂNE VECHI
209 • Chemare la colaborare

229 VIII. ADDENDA
231 • FRAGEN UND ANTWORTEN

237 XI. LOCUL DE APARIȚIE AL LUCRĂRILOR INCLUSE ÎN ACEST VOLUM

Către cititor

În paginile care urmează am strâns studii reunite în jurul unei convingeri exprimate înainte de război de Nicolae Cartojan, iar mai aproape de timpurile noastre de Alexandru Duțu. Între nivelul oral, nivelul scris și nivelul artelor vizuale din existența unei culturi sunt legături indestructibile pe care cercetătorul specializat într-un domeniu sau altul nu are dreptul să le ignore.

Capitolul *Despre simbolică în arta și literatura creștină*, inclus în cartea mea *Proloage. Fiziolog. Alexandria. Cosmografii*, i-ar putea fi de folos cititorului.

Textele reunite acum au apărut însoțite de reproducerea imaginilor plastice la care facem referire. În această primă ediție a culegerii noastre, redăm doar comentariile scrise, sperând că vom reuși peste nu târzie vreme să ajungem la o a doua ediție, incluzând și imaginile însoțitoare.

Cătălina Velculescu

Titlul cărții noastre este un citat din Sf. Antim Ivireanul.

I.
STREISÂNGEORGIU, SÂNTĂMĂRIE ORLEA ȘI STREI.
Fecioara Maria

Reprezentări ale *Fecioarei Maria* în bisericile Streisângeorgiu, Sântămărie Orlea și Strei

În reconstituirile programelor iconografice[1] ale bisericilor *Streisângeorgiu, Sântămărie Orlea* și *Strei*, trei dintre cele mai vechi ansambluri de pictură bisericească (conform datărilor cercetărilor de specialitate) din Țara Hațegului și din imediata vecinătate, am identificat prezențe semnificative ale reprezentării *Fecioarei*.

Încercăm în studiul de față să trecem de la acest nivel al identificării iconografice, spre o analiză stilistică și o interpretare din perspectiva simbolicii creștine a poziției *Fecioarei Maria* în relație cu restul programului iconografic, așa cum mai poate fi el citit astăzi.

Sintetizând, putem afirma că *Fecioara Maria* este prezentă în două tipuri de contexte, pe care le vom urmări la fiecare monument menționat în titlul studiului nostru:

- o prezență individuală, adică o prezență ce nu implică o citire secvențială pentru a o înțelege (ex.: *Fecioara Maria* de pe peretele de est al absidei altarului de la *Streisângeorgiu*)

- o prezență integrată unui ciclu narativ care îi este destinat, adică o prezență secvențială. În acest tip de context, scenele pot evident să fie admirate și individual, din perspectivă stilistică, dar relația dintre ele devine mai clară dacă identificăm o direcție de citire a plasării lor (ex.: Ciclul *Sfintei Maria* de la Sântămărie Orlea)

Am dori să accetuăm că bisericile din Țara Hațegului sau din împrejurimile acesteia, poartă numele de ***Sânt**ămărie Orlea*, ***Sân**petru*, ***Sân**georgiu*. Cuvintele subliniate au etimoane latine și, alături de cuvinte precum *biserică* (*basilica*), *mânăstire* (*monasterium*), *tâmplă* (*templum*), la care se pot adăuga și altele, atestă prezența creștinismului între vorbitorii de latină vulgară de pe teritoriul țării noastre, latină vulgară ce s-a transformat treptat în română.

1 Am alcătuit programul iconografic prezent în schemele noastre pe baza reperelor bibliografice (ce conțin rezultatele cercercetărilor întreprinse de echipe conduse de Vasile Drăguț și Radu Popa), controlate și reverificate pe teren. Menționăm că în deplasările pe teren în perioada 2004-2006 am observat că straturile de frescă al monumentelor care constituie subiectul lucrării noastre cunosc un grad avansat de degradare. Uneori observațiile generațiilor anterioare de cercetători devin astăzi imposibil de certificat: la Sântămărie Orlea fuseseră, spre exemplu, identificate siluete animaliere scrijelite în stratul extern de pictură exterioară, pe latura sudică a turnului, în registrul inferior; am controlat această afirmație, dar, din păcate, astăzi se mai văd doar vagi urme de culoare roșie.

Studiul nostru se bazează pe câteva puncte centrale, pe care le-am formula în termeni legați de procesul comunicării. Picturile din aceste biserici pot fi considerate un *mesaj* sau un semnal lăsat de generația care le-a executat.

Acest semnal are *emițători* și a fost lansat spre presupuși *receptori*.

Emițătorii mesajului sunt: pe de o parte ctitorii bisericilor, pe de alta – Ictitorii de imagine, cei care au făcut programul iconografic, dar și meșterii care au executat efectiv edificiul arhitectural și zugrăvirea acestuia.

În legătură cu *receptorii* mesajului, ar trebui să aflăm la ce nivel se situau cei care intrau în aceste biserici: pe de o parte clerul (preoții, diaconii etc.), iar pe de altă parte credincioșii.

În ceea ce privește *emițătorii*, bisericile la care ne referim sunt în majoritate cneziale[2], dar și ale unui grup de oameni – Icum este *Sântămărie Orlea* – Igrup de catolici, presupus a veni din alte părți.

Ar fi interesant de știut și de reconstituit relația acestor categorii de ctitori cu alte edificii ctitorite de ei (prin aceasta înțelegând edificiile dimprejur, dacă acestea există și le mai putem reconstitui astăzi, cum ar fi, spre exemplu biserica din Strei cu ruinele din imediata sa vecinătate). Ne întrebăm deasemenea în ce măsură ctitorii au dăruit bisericilor ridicate de ei și cărțile de cult strict necesare. O altă problemă este aceea a selectării preoților, aici voința ctitorului intersectându-se cu aceea a episcopului locului.

În legătură cu *mesajul* însuși ar fi interesant de aflat ce tip de liturghie se oficia. *Sântămărie Orlea* ar aparține, cum s-a afirmat, unei comunități catolice; vom vedea ce probleme ridică la nivelul programului iconografic această afirmație. Despre *Streisângeorgiu* și *Strei* se presupune că aparțineau ortodocșilor. Considerăm că se impun anumite diferențieri, în sensul că ar trebui să nu privim relația dintre catolici și ortodocși după tiparul gândirii din zilele noastre. Să ne amintim că interdicția de a lua sfânta împărtășanie dintr-o Biserică în alta, interdicție care astăzi este unul dintre elementele esențiale ale separării practice dintre cele două Biserici, a fost rostită și formulată în scris abia foarte târziu, în secolul al XVIII-lea.

2 Cel mai vechi strat de pictură de la Streisângeorgiu s-a făcut la cererea unei familii de cnezi români contemporani cu impunerea lui Basarab I ca voievod al românilor din sudul Carpaților. După timpurile tragice al distrugerii cnezatului lui Litovoi (care cuprindea vestul Olteniei și Țara Hațegului, legate geografic firesc prin trecătoarea de la pasul Vâlcan), ar trebui să ne amintim că membrii ai familiei Cândea au pierit datorită încercărilor de a relua legăturile politice cu românii din sudul Carpaților. Deși, din lipsa unor documente scrise, se minimalizează raporturile dintre românii de pe cei doi versanți ai Carpaților și se uită până și rolul mânăstirii Tismana, nu lipsesc totuși referiri la ele: Vezi: R. Popa, *La începuturile Evului Mediu românesc. Ţara Haţegului*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1988, pp. 117, 166 etc. (în continuare: R. Popa, *Ţara Haţegului*); A. A. Rusu, *Ctitori și biserici din Ţara Haţegului până la 1700*, Editura Muzeului sătmărean, Satu Mare, 1997, pp. 96, 115, 135, 276 etc (în continuare: A. A. Rusu, *Ctitori și biserici*). Problema ar trebui reluată, fără patosul șovinismului exclusivist filoromân, dar și fără fervoarea curentului contrar, tot mai evident, ca un fel de modă, în ultima vreme. Pentru o etapă ulterioară a culturii noastre, amintim aici doar importanța deosebită a *Alexandriei* copiată de popa Ioan Românul din Sânpetru, după izvoare venite din alte ținuturi locuite de români.

Dacă această interdicție nu exista în scris și dacă cei ce aparțineau unei confesiuni (catolică sau ortodoxă), percepeau diferența numai ca o dispută între episcopi, ne-am putea explica de ce atitudinea lor cu privire la diferența catolicism-ortodoxie era alta decât cea posterioară secolului XVIII, cea cu care noi cei de astăzi suntem obișnuiți și cea după care construim mental anumite scheme pe care le extindem la secolele anterioare[3].

O altă întrebare se referă la mesajul programului iconografic, la raportul dintre imaginile pictate și conținutul însuși al credinței, conținut care circula fie prin explicații orale relative la imagini sau la probleme ridicate de credință, fie prin texte scrise. Din păcate, invaziile și incendiile fac astăzi imposibil de reconstituit inventarul textelor scrise care au aparținut acestor biserici. Nu ar fi de imaginat o biserică fără un *Tetraevangheliar*, spre exemplu. Acesta este o carte rituală, un obiect cu care preotul execută anumite gesturi obligatorii în desfășurarea liturghiei[4]. Nu ne putem imagina că un preot ar fi făcut gestul de binecuvântare cu evanghelia sau gestul de a ieși cu evanghelia în timpul slujbei, purtând o carte goală în interior, doar cu o ferecătură. Chiar dacă preoții ar fi fost analfabeți (probabil că nu era cazul preoților din bisericile din Țara Hațegului la care ne referim), teoretic există obligativitatea prezenței textului scris în desfășurarea liturgică.

Ne întrebăm: *unde au dispărut aceste texte*? *Câte erau*, *care erau obligatorii*?

Vom analiza pe rând în continuare prezența individuală a *Fecioarei*, precum și cea într-un anume context narativ, la următoarele biserici:[5] *Streisângeorgiu, Sântămărie Orlea și Strei.*

A. Biserica *Streisângeorgiu*

Biserica *Streisângeorgiu* este prima biserică la care ne vom opri – *cea mai veche ctitorie de nemeși români din Transilvania*[6]. Referitor la funcționalitatea momumentului, Radu Popa sugerează (având drept argumente dimensiunile reduse ale monumentului, precum și poziționarea acestuia în imediata vecinătate a resturilor curții cneziale), că ar fi fost inițial o capelă de

3 Ernst Christoph Suttner, *Die Christenheit aus Ost und West auf der Suche nach dem sichtbaren Ausdruck für ihre Einheit*, Würzburg, 1999, mai ales pp. 186-202.

4 Ene Branişte, *Liturgica specială*, Bucureşti, 1980, pp. 217 (în continuare: Branişte, *Liturgica specială*).

5 În schița programului iconografic anexat lucrării noastre, am marcat imaginile referitoare la *Maica Domnului* la fiecare monument în parte: vezi fig. 1: *Streisângeorgiu*, fig. 2: *Sântămărie Orlea* şi fig. 3: *Strei* (vezi prima apariție a acestui studiu).

6 N. Iorga, *Cea mai veche ctitorie de nemeși români din Ardeal (1408-1409)*, "Academia Română. Memoriile Secțiunii Istorice", tom VI, 1927, pp. 171 ș. u. I. D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, Geuthner, Paris, 1932, pp. 248-252 (în continuare: I. D. Ș., *La peinture*).

curte[7]. Edificiul arhitectural este mai vechi decât reprezentările cu Maica Domnului la care ne vom referi, iar obiectele găsite de arheologi[8] presupun existența unei biserici de lemn înaintea celei actuale, de piatră[9]. Radu Popa atrage atenția asupra înrudirii apropiate la 1377 *dintre cnezii de la Strei și Streisângeorgiu, foarte probabil descendenți din același bunic anonim, precum și existența înainte de 1377, în vecinătatea acestor sate și pe același curs inferior al Streiului, a unor stăpâniri de sate românești exercitate de familia unui cneaz cu numele Cândea*[10].

Biserica pare să fi aparținut cultului ortodox; hramul – I*Sf. Gheorghe* – se pare că a variat sau au existat două hramuri simultane, invocate în pisania din 1313-1314, păstrată în altar[11].

Vom încerca în continuare să sistematizăm părerile specialiștilor cu privire la datarea picturii[12]:

7 Radu Popa, *Streisângeorgiu. Mărturii de istorie românească din secolele XI-XIV în sudul Transilvaniei*, „Revista Monumentelor Istorice", nr. 1/1978, pp. 30 (cu o sinteză asupra datărilor monumentului) (în continuare: R. pp. *SSG*).

8 Pentru rezultatele cercetărilor campaniilor arheologice desfășurate între 1975-1977, campanii conduse de Radu Popa (alături de echipa pictorilor restauratori condusă de M. Rădulescu și O. Boldura) vezi: Radu Popa, *Streisângeorgiu. Ein Zeugnis rumänischer Geschichte des 11.-14. Jahrhunderts im Süden Transsilvaniens*, "Dacia", Nouvelle série, XX, 1976, pp. 37-61 (articolul reproduce comunicările ținute pe 23 ianuarie și 16 octombrie 1976); Radu Popa, *La începuturile Evului Mediu românesc. Țara Hațegului*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1988, pp. 225-228 (în continuare: R. Popa, *Ţara Hategului*). Radu Popa, analizând mormintele din imediata vecinătate a bisericii, precum și cele din interiorul ei, datează monumentul de piatră înainte de mijlocul secolului XII, considerându-l cel mai vechi monument religios în picioare de pe teritoriul țării noastre; R. pp. *SSG*, pp. 9-32; S. Popescu-Dolj, *Rezultatele cercetărilor de arhitectură la biserica din Streisângeorgiu-județul Hunedoara*, „Revista Monumentelor Istorice", nr. 1/1978, pp. 43-46 (în continuare: S. pp. Dolj, *Streisângeorgiu*).

9 S. pp. Dolj, *Streisângeorgiu*, pp. 46: *Inițial, pe la 1130-1140, biserica a avut aceeași formă în plan ca și astăzi, cu excepția contraforților. Urmele păstrate nu permit reconstituirea certă, în afara oricăror îndoieli, a sistemului de acoperire a altarului și a compartimentului estic al naosului* (...) ***În urma unor evenimente legate de anumite tulburări, poate acelea din timpul invaziei tătarilor, biserica a fost jefuită şi arsă. Structurile de peste altar şi de deasupra părţii estice a naosului, fie că erau mai fragile, sau poate chiar din lemn, nu au rezistat****. Ulterior acestor evenimente, biserica a fost reparată, refăcându-se în forma în care sunt astăzi bolțile de peste altar și de peste compartimentul estic al naosului.*

10 R. pp. *SSG*, pp. 11.

11 Pisania a fost analizată de G. Mihăilă, pornind de la fotografiile, decalcul și studiile lui Radu Popa, vezi: R. pp. *SSG*, pp. 27: *În anul 6 mii și al 8-sutelea și 20 și 2 [6822-5509/8=1313/14] am făcut (reparat) [?] cu ajutorul* ***Sfântului Gheorghe și al Maicii Domnului*** *şi al* ***tuturor sfinților*** *[și iertarea] păcatelor cneazului Baleai [Nom. Balea] și întru ajutorul și mântuirea Și iertarea păcatelor Popii Naneș*
Și ale lui Teofil zugrav. Vezi: G. Mihăilă, *Cele mai vechi inscripții cunoscute ale românilor din Transilvania* (*1313-1314 și 1408, Streisângeorgiu-Orașul Călan, Județul Hunedoara*), "Revista Monumentelor Istorice", nr. 1/1978, pp. 34 (G. Mihăilă, *Streisângeorgiu*); G. Mihăilă, *Cele mai vechi inscripții cunoscute ale românilor din Transilvania (1313-1314 și 1408, Streisângeorgiu-Orașul Călan, Județul Hunedoara),* Editura Facla, Timișoara, 1981, p. 7-25; Vasile Drăguț, *Pictura murală din Transilvania*, Meridiane, București, 1970, p. 33-34 (în continuare: V. Drăguț, *Pict. murală*); R. pp. *SSG*, pp. 22.

12 Pentru studiul picturii interioare, vezi: Vasile Drăguț, *Streisângeorgiu. Observații*

1. Biserica datând de la *1130-1140*[13] a avut probabil și un strat de pictură. Despre acesta specialiștii nu s-au pronunțat, dar, în spatele pisaniei (1313), există o spărtură care lasă să se întrevadă urmele unui strat de tencuială arsă – Iun posibil strat de pictură care a fost distrus printr-un incendiu, datorat poate invaziei tătare din anul 1240[14]. Se presupune că acest incendiu a distrus și sistemul de acoperire a altarului: *bolțile de peste altar și de peste porțiunea estică a naosului au fost construite mai târziu, în locul altui sistem de acoperire, care s-a dărâmat sau a fost demolat*[15].

2. 1313-1314 *se pictează în interior biserica, pe un strat de tencuieli așternut deasupra celui existent*[16].

3. 1408 *se ridică actualul turn-clopotniță pe pilaștrii existenți dinainte* (...); *este posibil ca de faza* [aceasta] *mai târzie să se lege și unele picturi murale cu caracter decorativ, de factură populară*. Hramul bisericii este *Sf. Gheorghe*[17].

preliminare privind picturile murale, "Revista Monumentelor Istorice", nr. 1/1978 (în continuare: V. Drăguț, *Streisângeorgiu. Pictura*); O. Boldura, Ș. Angelescu, M. Rădulescu, G. Mruczinschi, *Rezultatele cercetărilor efectuate asupra picturilor medievale românești de la Streisângeorgiu*, "Revista Monumentelor Istorice", nr. 1/1978, pp. 47-50.

13 R. pp. *SSG*, pp. 24: inventariază mormintele (cu obiectele incluse) din altar datate 1131-1141.

14 Vezi nota 7; R. pp. *SSG*, pp. 23: *Putem spune aceasta deoarece, dincolo de argumentele strict arheologice despre care va fi vorba, pisania din 1313-1314 și ansamblul de pictură murală care îi corespunde nu se află pe cel mai vechi strat de tencuială, ci pe cel de-al doilea strat. Chiar și în spărtura existentă în câmpul pisaniei se vede, cu claritate, existența dedesubt a unui strat mai vechi de tencuială cu suprafața îngrijit netezită.* (...) *În ceea ce priveşte stratul mai vechi de tencuială care, sub rezerva cercetărilor viitoare asupra decorului pictat, poate fi considerat ca fiind de la data înălţării monumentului, porţiunile din el, azi vizibile datorită sondajelor sau degradărilor suferite de straturile ulterioare, sunt prea mici pentru a permite precizarea existenţei unor zugrăveli iniţiale sau eventual a unei pisanii mai vechi. Pe alocuri, el pare a fi acoperit cu o substanţă neagră, asemănătoare funinginii, fapt ce sugerează producerea înainte de 1313 a unui incendiu care ar putea fi legat eventual de stratul subţire de pământ negru, cu arsură de cărbune, surprins deasupra vechiului paviment de lespezi. Dar pe acest mai vechi strat de tencuială se văd foarte clar, pe piciorul de nord al arcului de triumf, câteva litere din alfabetul chirilic, zgâriate acolo înainte de depunerea peliculei negricioase ce ar putea reprezenta urmele unui incendiu. Ele ne încredinţează, la fel ca și continuitatea neîntreruptă a necropolei, că monumentul de la Streisângeorgiu a aparţinut de la început unei colectivităţi care se exprima în scris prin intermediul alfabetului și – foarte probabil – al limbii slavone.*
Autorul menționeză în continuare și inscripții în limba slavonă zgâriate în altar, pe stratul de pictură de la 1313-1314, referitoare la mormintele din această zonă.

15 S. pp. Dolj, *Streisângeorgiu*, pp. 46.

16 S. pp. Dolj, *Streisângeorgiu*, pp. 46.

17 S. pp. Dolj, *Streisângeorgiu*, pp. 46; Pentru pisania acestui strat de frescă (datată 2 octombrie 1408), analizată după fotografiile făcute N. Iorga în anul 1926 și de Radu Popa în anul 1976, vezi: G, Mihăilă, *Streisângeorgiu*, pp. 35 ș. u.: *În numele Tatălui şi al Fiului şi al sfântului Duh, a zidit jupanul Chendreşu şi jupaniţa Nistora şi fiii săi această mânăstire a sfântului mare mucenic şi ostaş al lui Hristos, Gheorghe; și s-a săvârșit și s-a zugrăvit (...) pentru sănătatea trupească și mântuirea sufletească, în zilele lui Jicmon crai* [Sigismund de Luxemburg, regele Ungariei (1387-1437)], *şi ale voievozilor transilvăneni Ioaneş şi Iacov, în anul 6917*[1408], *octombrie, ziua 2.*

4. 1743 *s-a repictat interiorul monumentului și s-a retencuit și zugrăvit, cu motive decorative, exteriorul*[18].

5. 1850 *a avut loc un incendiu* (...) *Tot atunci s-au repictat și unele suprafețe din interiorul monumentului.*

Pictura interioară, așa cum o putem vedea astăzi, reprezintă un colaj din suprapunerea mai multor straturi, cu intervenții mai mult sau mai puțin îndemânatice, datorate secolelor anterioare, precum și mai multor decapări fragmentare[19].

A.1. Prezență individuală a *Fecioarei Maria*

În *absida altarului*[20], pe peretele estic, în dreapta cum ne uităm spre axul absidei altarului, vedem o reprezentare a *Maicii Domnului de tip Hodighitria*, în picioare, de mari dimensiuni. (Atragem atenția asupra faptului că nu este o *Maica Domnului Hodighitria* cu Pruncul – Iașezată sau bust – I, cum o vedem deobicei în biserica ortodoxă.) La bisericile cu pictură exterioară din Moldova secolului al XVI-lea, începând cu Probota, ne întâmpină o figură iconografic asemănătoare, dar în naos sau pronaos.

Este foarte interesant că programul iconografic al majorității bisericilor din Capadoccia din secolul XI includ în absidă reprezentarea monumentală a Fecioarei cu Pruncul[21].

18 S. pp. Dolj, *Streisângeorgiu*, pp. 46.

19 Vezi arhiva Comisiei Monumentelor Istorice din București, dosar 8642, dosar ce cuprinde rapoartele etapelor successive de restaurare a monumentului de la Streisângeorgiu. Cele trei etape s-au desfășurat între anii 1976-1978. Raportul lui Ovidiu Boldura menționează decaparea stratului de la 1848 pe est (*în stânga inscripției de la 1313, până la baza ferestrei*) și timpanul sudic (în dorința de *a se atinge tot stratul de la 1313*).
Urmărind rapoartele din dosar, observăm că intenția restauratorilor a fost aceea de a alcătui o viziune de ansamblu a stratului de la 1313, ceea ce însă nu se poate observa astăzi. Trebuie să menționăm cu tristețe că, în ciuda faptului că rapoartele de activitate din dosarul Comisiei Monumentelor Istorice menționează existența unei documentări foto exhaustive, care să constituie un martor fidel al decapărilor, astăzi dosarele nu mai conțin fotografii. S. pp. Dolj, *Streisângeorgiu*, pp. 46: *Datele care s-ar putea obține în viitor prin decaparea de către pictorii restauratori a tencuielilor interioare, până la stratul de la 1313-1314, vor putea completa și aduce elemente noi sau vor putea să răstoarne o bună parte a ipotezelor enunțate.*

20 Vezi: Euthymios Tsigaridas, *The Mother of God in Wall-Paintings*, pp. 125 ș. u. în Maria Vassilaki, *Mother of God representations of the Virgin in Byzantine Art*, Skira, Milano, 2000, pentru iconografia timpurie a absidei centrale în arta bizantină. *Fecioara cu pruncul pe tron* în calota altarului, sau *orantă*, flancată de arhangheli, este o caracteristică a programului iconografic bizantin din secolul VI. Modelul atestat de literatură ca fiind primul, este Maica Domnului din katholikonul de la Mânăstirea Vlahernelor de la Constantinopol (473) (în continuare : Euthymios Tsigaridas, *The Mother*). În aria culturii italiene, *Fecioara cu pruncul pe tron* în mandorlă, o întâlnim spre exemplu la Biserica patriarhală din Aquilea (frescă din prima jumătate a sec. XI). Pentru informații legate de istoricul bisericii şi al zonei, vezi : *Enciclopedia dell'arte medioevale*, Treccani, Milano, vol. I-XIII, 1991 etc. 1997 (în continuare: *Enciclopedia*), vol. II, 1991, pp. 202 ș. u.

21 Pentru legătura dintre picturile rupestre din Capadoccia și cele din sudul Italiei vezi: Cosimo Damiano Fonseca (coord.), *Le aree omogenee della Civiltà Rupestre nell'ambito*

Maica Domnului cu Pruncul are o mărime impresionantă, așezată în simetrie cu imaginea lui Iisus[22], de dimensiuni similare.

Poziția și imaginea supradimensionată a Maicii Domnului din altar și-ar putea găsi o justificare prin hramul bisericii Streisângeorgiu. Hainele aparțin unei epoci târzii, sau au repictări târzii. Drapajul alb al lui Iisus, nu aparține unei tradiții ortodoxe. Atât reprezentarea Mariei, cât și a lui Iisus, ne îndreaptă spre aria picturii romanice; în bisericile ortodoxe nu prea întâlnim astfel de reprezentări. Nu ne referim numai la execuția stilistică, astăzi foarte greu de analizat, ci mai ales la iconografia și poziția personajelor.

Cele două fragmente: Iisus și Maria, precum și cei doi sfinți din glaful ferestrei din axa altarului, nu sânt menționate în bibliografia aferentă monumentului[23].

Pe calota altarului, este deasemenea prezentă o imagine mai puțin întâlnită în repertoriul imagistic ortodox: *Iisus în tetramorf*, adică *Iisus în mandorlă*, având împrejur, în cele patru puncte cardinale, cele patru simboluri ale evangheliștilor. Atât poziția cât și iconografia sunt caracteristice picturii romanice. Menționăm că *Iisus în tetramorf* (de pe calota altarului), ni se pare a fi imaginea cea mai veche din ansamblul frescelor ce mai pot fi văzute astăzi[24]. În schimb, *Fecioara Maria* și *Iisus* (situați pe peretele de est al altarului, de o parte și de alta a ferestrei), par a proveni dintr-un strat mai recent, fără posibilitatea de a spune cu certitudine dacă se reproduce sau nu ceea ce a existat pe un strat anterior.

Simbolurile evangheliștilor au poziții grafice curioase prin asimetria cu care au fost plasate: *îngerul* este așezat la est, deasupra capului lui Iisus, *leul*, simbolul evanghelistului Marcu, este așezat spre sud, fără vreo inscripție vizibilă. Curios este faptul că lângă *înger* este scris cu caractere chirilice: *Luca*.

dell'Impero Bizantino: la Cappadocia. Atti del Quinto Convegno Internazionale di Studio sulla Civiltà Rupestre medioevale nel mezzogiorna d'Italia (Lecce-Nardò, 12-16 ottobre 1979), Congedo Editore, Lecce, 1981. Pentru structura arhitecturală a edificiilor rupestre în bazinul mediteraneean și legătura dintre ele vezi: Roberto Bixio, Vittorio Castellani, Stefano Saj, *Costruire in negativo*, „Archeo", nr. 4/1998, pp. 42-48; Enrico Giannichedda, Erminia Lapadula, *Costruire in negativo*, „Archeo", nr. 7/2005, pp. 80-98.

22 I. D. Ștefănescu susține că reprezentarea lui *Iisus binecuvântând*, cu evanghelia în mână, precum și *Fecioara cu pruncul*, ar aparține stratului de frescă de la 1409. Vezi: I. D. Ș., *La peinture*, pp. 249-252.

23 Nu am găsit nici în dosarele Comisiei Monumentelor Istorice referiri la aceste fragmente. În V. Drăguț (coord.), *Repertoriul picturilor murale medievale din România (sec. XIV-1450)*, partea I, Editura Academiei RSR, București, 1985 (în continuare: V. Drăguț, *Repertoriu*), pp. 286 ș. u.: în programul iconografic alcătuit de echipa de cercetători nu am găsit următoarele reprezentări din altar: *Iisus cu evanghelia*, *Sfânta Fecioară cu pruncul* si cei *Doi sfinți neidentificați din glaful ferestrei.*

24 Vezi nota 7. Cum sistemul de acoperire al altarului a fost refăcut, nu este deloc plauzibil ca stratul să fie datat ante 1240. Presupunem, pe considerente stilistice, că pictura calotei altarului ar aparține stratului picturilor executate de Teofil, datate 1313-1314, picturi pe care Vasile Drăguț le considera *nu un început de drum, ci un moment dintr-o evoluție artistică mai îndelungată, semnificativă pentru mediul social al cnezilor români din secolele XIII-XIV.* Vezi: V. Drăguț, *Streisângeorgiu. Pictura*, pp. 42.

În primul rând, direcția scrisului nu corespunde cu poziția îngerului, ca simbol al evanghelistului. Stilul și grafia inscripției este total diferită de linia desenului îngerului. Apoi, după cum știm, *îngerul* nu este simbolul evanghelistului *Luca*. Cel care a pictat era oare tributar gândirii din primele veacuri ale creștinismului, când încă nu se fixase identificarea simbolurilor evangheliștilor așa cum le cunoaștem astăzi? Lucrul acesta, luând în considerare datarea construcției bisericii, ni se pare destul de greu plauzibil. Dar dacă așa ar fi, ar fi foarte interesant. Mai degrabă credem însă că o mână ulterioară ar fi putut scrie acolo, în slavonă sau doar cu chirilice (greu de hotărât astăzi) inscripția aceasta inversată, neconcordantă cu simbolul evanghelistului la care face trimitere. Această intervenție ar putea fi legată de repictările ulterioare, deoarece sus pe calotă este greu de ajuns fără o schelă.

Pentru registrul inferior al absidei altarului, atragem atenția asupra locului pisaniei, având de o parte și de alta doi sfinți: *Sf. Vasile* și *Sf. Nicolae*. Ei au fost degajați de straturile de frescă ulterioare și aparțin, conform părerii specialiștilor, stratului consemnat în pisanie, cel din 1313-1314[25]. *Sf. Vasile* este însoțit de o inscripție vizibilă și astăzi, pe când figura identificată drept *Sf. Nicolae* nu mai păstrează nici un indiciu clar (fie atribute, fie inscripție) care ar putea să ne permită identificarea cu maximă certitudine a acestui sfânt. Ar putea fi și un alt ierarh, de exemplu *Sf. Ioan*[26].

Dacă într-adevăr cei doi sfinți: *Sf. Nicolae* și *Sf. Vasile* sunt pictați în locul destinat de obicei în bisericile ortodoxe celor trei mari autori de liturghii: Sf. Vasile de Cezareea Capadociei, Sf. Ioan Hrisostom și Sf. Grigore cel Mare zis Dialogul, Papa al Romei[27]), ar fi interesant să ne gândim dacă nu cumva aici liturghia Sf. Vasile[28] ar fi ocupat un loc mai important decât cel pe care azi îl cunoaștem, când în bisericile ortodoxe se împlinește deobicei liturghia Sf. Ioan Hrisostom și doar în anumite zile liturghia darurilor dinainte sfințite a Sf. Grigore cel Mare, iar în alte zile liturghia Sf. Vasile.

Acest posibil accent asupra Sf. Vasile îl punem în legătură cu o supoziție lansată de Vasile Drăguț și anume aceea că în spațiul Hațegului ar fi ajuns în

25 V. Drăguț, *Streisângeorgiu. Pictura*, pp. 39.

26 Ne punem întrebarea ce relație s-ar putea stabili între aceste reprezentări de sfinți (amintim că Sf. Vasile a scris *Hexaimeronul*) și siluetele de animale inicizate pe peretele de est și de sud al altarului în registrul inferior (cerbi, căprioare și cai). În conformitate cu studiile cercetărilor anterioare, aceste siluete ar fi similare cu cele de pe exteriorul turnului de vest al bisericii Sântămărie Orlea (perete sud), precum și cu cele de la biserica Râu de Mori. Vezi: V. Drăguț, *Repertoriu*, pp. 287. Menționăm că în mai 2006 aceste siluete, precum și cele de la Sântămărie Orlea (vezi nota 1) nu mai sunt vizibile. Menționăm că astfel de reprezentări animaliere pe primul registru (privind dinspre paviment spre tavan) sunt o prezență tipică în pictura romanică, din Scandinavia (bisericile romanice de pe insula Gotland, Suedia spre exemplu), până în Nordul Italiei, unde menționăm doar abația de origine longobardă de la Pomposa, din bazinul râului Po.

27 Branișteș, *Liturgica specială*, pp. 214 (pentru acest tip de liturghie ortodoxă).

28 Branișteș, *Liturgica specială*, pp. 213 (pentru acest tip de liturghie ortodoxă).

jurul anului 1300 călugări din ordinul basilian[29], ordin care, se știe, era foarte puternic în sudul Italiei (unde și azi în bisericile amintitului ordin se împlinește sistematic liturghia basiliană[30]). Remarcăm că liturghia basiliană este prezentă atât în biserica ortodoxă, cât și în cea catolică. Vasile Drăguț leagă această prezență a basilienilor de înființarea episcopiei Milcoviei, sub autoritatea Vaticană (în primele decenii ale secolului al XIII-lea), când sub perpetua amenințare a pericolului otoman, *Papa Inocențiu al III-lea s-a interesat în mod special de soarta mânăstirilor ortodoxe din Banat, Crișana și Transilvania; deasemenea a încurajat colonizarea cavalerilor teutoni în Țara Bârsei*[31].

În relație cu cele două reprezentări ale ierarhilor menționați anterior, atragem atenția asupra localizării mesei de altar, care nu este adosată peretelui de est al absidei altarului, ci se află în mijlocul spațiului destinat slujbei Euharistiei. Se afirmă că pentru spațiul catolic ar fi specifică o masă de altar lipită de peretele de răsărit al absidei altarului. Această așezare a mesei în biserica catolică este însă o realitate târzie. În cultura romanică, mesele de altar se aflau în mijlocul presbiteriumului, iar acesta, în foarte multe cazuri nu era lipit de peretele de răsărit. Bisericile erau pe atunci în general „orientate", adică așezate pe direcția est-vest, nu se trecuse la plasarea în funcție de diversele necesități ale terenului.

La Streisângeorgiu sunt locuri din frescă unde se văd clar diferențele dintre diversele straturi de pictură suprapuse. Pe peretele sudic, un sfânt neidentificat, are într-o formă anterioară brațul drept întins lateral, ținând un sul (probabil), în timp ce în repictarea ulterioară brațul are altă poziție[32]. Acest exemplu arată cât de greu este să se hotărască modalitatea de degajare a diverselor straturi și de interpretare a programului iconografic.

Se pune apoi problema inscripțiilor. Inscripția în slavonă (sau cu chirilice) nu trebuie să fie neapărat contemporană cu imaginea cea mai veche lângă care stă; ea ar trebui studiată și analizată în paralel cu linia desenului

29 Presupunerea lui V. Drăguț este privită cu neîncredere de istorici din generația mai tânără. Călugări orientali din zona Capadocciei, s-ar fi refugiat în sudul Italiei, urmând regula Sfântului Vasile, de unde și denumirea de basilieni. Vezi: V. Drăguț, *Streisângeorgiu. Pictura*, pp. 41. Pentru o privire de ansamblu asupra monahismului bizantin în Italia vezi: Silvano Borsari, *Il monachesimo bizantino nell'Italia meridionale e insulare*, în "Bisanzio, Roma e l'Italia nell'alto medioevo", tom II, Spoleto, 1988, pp. 675-695.

30 V. Drăguț, *Streisângeorgiu. Pictura*, pp. 41-42; M. Scaduto, *Il monachesimo basiliano nella Sicilia medievale*, Roma, 1947 (apud. Ernst Christoph Suttner, *Kircheneinheit im 11. bis 13.Jahrhundert durch einen gemeinsamen Patriarchen und gemeinsame Bischöfe für Griechen und Lateiner* în volumul colectiv *Medieval Christian Europe: East and West. Tradition, values, communications*, Ed. Anisava Miltenova, Sofia, 2002, pp. 490 (în continuare: E. C. Suttner, *Kircheneinheit im 11. bis 13 Jahrhundert*...).

31 V. Drăguț, *Streisângeorgiu. Pictura*, pp. 42.

32 Vezi nota 6: este decaparea timpanului sudic la care se referă Ovidiu Boldura. Întrebarea ar fi dacă sfântul acesta aparține cu adevărat stratului de la 1313 – Isau dacă sub el mai există ceva. Cum spuneam, fotografiile neexistând în dosare, este greu de înțeles la ce se referă intenția restauratorului.

din frescă. Uneori scrisul este vădit executat de o mână cu mult mai stângace decât cea care a executat desenul și pictura, alteori putem bănui o umplere mecanică a conturului unei inscripții mult mai vechi.

A.2. Prezența *Fecioarei Maria* într-un posibil ciclu narativ

Scena *Crucificării* de pe peretele de nord al absidei altarului, include desigur reprezentarea *Fecioarei Maria* lângă Cruce. Nu ne oprim asupra acestei scene, deoarece stratul de pictură este destul de deteriorat, cu repictări târzii de secol XIX, astfel încât nu putem stabili relația dintre ceea ce vedem astăzi și straturile peste care s-a pictat. Putem spune însă că în imaginea actuală nu este respectată simbolica obișnuită a veșmintelor *Fecioarei* din această scenă: ar trebui să aibă haina de culoare închisă deasupra și pe cea roșie dedesupt. Aici, după cum observăm, are un veșmânt cu o cromatică specifică pentru scena *Buneivestiri*. Când s-au inversat culorile și de ce?

Ar mai trebui comentată poziția picioarelor lui Iisus pe cruce: în Apus, ele stau unul peste altul, iar în Răsărit unul lângă altul. Este binecunoscuta problemă a celor trei sau patru piroane descoperite o dată cu descoperirea Sfintei Cruci. La Streisângeorgiu s-ar părea că picioarele sunt suprapuse, dar nu se mai poate vedea dacă nu cumva în piciorul drept mai este un piron.

În pragul arcului triumfal, tot pe peretele de nord, este o altă reprezentare a *Fecioarei Maria*. Scena *Buneivestiri*, are ca pandant pe peretele de sud pe Ioan Botezătorul. *Bunavestire* nu a fost eliberată de intervențiile secolelor târzii; este alcătuită din Maica Domnului în picioare și Arhanghelul Gavriil ușor îngenunchiat. Este greu de spus dacă Arhanghelul are sau nu în mână un atribut floral.

Ar trebui să ne punem întrebarea de ce *Bunavestire* este corelată cu arhitectura arcului triumfal[33], adică a elementului arhitectural care face legătura dintre spațiul naosului și cel al absidei altarului. Această prezență a imaginii *Buneivestiri* în raport cu arcul triumfal este o caracteristică a bisericilor romanice.

Urmează mai multe întrebări: *de ce în relație cu Ioan Botezătorul? Aparțin cele două reprezentări aceluiași strat de pictură?* Dacă da, corelarea nu ni se pare fi întâmplătoare, deoarece Fecioara Maria acceptă vestea că îl va naște pe Logosul întrupat, iar Ioan Botezătorul primește mărturia faptului că cel pe care îl botează este chiar Fiul (Logosul) întrupat.

O altă întrebare se referă la poziția *Buneivestiri*: *de ce în bisericile noastre, această reprezentare nu mai apare acolo.*

33 Reprezentarea *Buneivestiri* pe arcul triumfal este o caracteristică a picturii romanice și apare de multe ori în iconografia frescelor din Nordul Italiei, spre exemplu. Pentru reprezentări marianice, vezi: W. Braunfels, H. Hallensleben, H. Skrobucha, M. Lechner, *Maria, Marienbild*, în *Lexikon der christlichen Ikonographie* (în continuare: LCI), Herder, vol. III, 1994, pp. 154 – 210; M. Nitz, *Mariensleben*, în LCI, vol. III, 1994, pp. 212 – 233; R.v. Dobschütz, *Marienlegenden*, în LCI, vol. III, 1994, pp. 593 – 597.

În bisericile ortodoxe, această scenă apare astăzi pe ușile împărătești ale iconostasului, dar această poziție reprezintă rezultatul târziu al unei evoluții îndelungate. Cum arăta iconostasul inițial al celor trei biserici pe care le investigăm? În Hațeg sunt atestate chiar iconostase de piatră[34], dar ar trebui să nu ni le imaginăm pe toate ca un zid impenetrabil – în ele „golurile" ar fi putut alterna cu „plinul". Pentru iconostasele de lemn, deasemenea, înfățișarea era alta decât cea pe care o considerăm astăzi ca normală. Scena *Buneivestiri* de pe arcul triumfal presupune – credem – prezența unei demarcări abia schițate între naos și presbiterium, demarcare ale cărei „goluri" nu conțineau încă imaginile astăzi consacrate[35].

Merită să reflectăm la aceste lucruri fără animozitățile contemporane care marchează de cele mai multe ori discuțiile referitoare la relația catolic – ortodox.

B. Biserica *Sântămărie Orlea*

Biserica *Sântămărie Orlea* este biserica al cărei hram atestat este chiar *Sf. Maria.* Întreaga așezare era dedicată Fecioarei, după cum stau mărturie documentele. Există diverse păreri despre ansamblul de pictură[36]. Vasile Drăguț consideră acest ansamblu printre *cele mai valoroase din câte există în țara noastră*[37].

Crucile de consacrare constituie primul strat de pictură (se numesc și cruci apostolice, deoarece erau în număr de 12[38]).

34 A. A. Rusu, *Ctitori și biserici*, pp. 40, 109, 155-156, 224, 229, 268, 307 etc.

35 Franz Niehoff, *Altar. IV-Kunstgeschichtlich*, *Lexikon für Theologie und Kirche*, vol. I, Herder Verlag, Freiburg etc., 1993, col. 438-439 (în continuare: LTK); August Jilek, *Altarraum*, LTK, vol. I, 1993, col. 441; Albert Damblon, *Ambo(n)*, LTK, vol. I, 1993, col. 490-491; Rainer Warland, *Bema*, LTK, vol. II, 1994, col. 195; Heinzgerd Brakmann, *Cancelli*, LTK, vol. II, 1994, col. 920; Rainer Warland, *Ikonostasis*, LTK, vol. V, 1996, col. 419-420; Matthias Hamann, *Kreutzaltar*, LTK, vol. VI, 1997, col. 452; Jürgen Krüger, *Lettner*, LTK, vol. VI, 1997, col. 857-858; Rainer Warland, *Presbyterium*, LTK, vol. VIII, 1999, col. 542.

36 I. D. Șt, *La peinture*, pp. 223 ș. u.; R. Popa, *Ţara Haţegului*, pp. 122-123: datare decor frescă 1313; V. Drăguț, *Pictura murală*, pp. 11-17, 40-41; V. Drăguț, *Repertoriu*, pp. 202: menționează două straturi de pictură: 1. stratul crucilor de consacrare, vizibile parțial sau integral, realizate imediat după terminarea construcției; 2. pictura în navă 1313 (V. Drăguț citează inscripția votivă publicată de Entz Geza); V. Drăguț, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1976, pp. 279; V. Drăguț, *Picturile bisericii din Sântămărie Orlea – cel mai vechi ansamblu mural din Țara noastră*, "Revista Monumentelor Istorice", nr. 3/1971, pp. 62-74, cu o amplă sinteză a studiilor anterioare asupra monumentului (în continuare: V. Drăguț, *SMO*).

37 V. Drăguț, *SMO*, pp. 63. Menționăm intuiția deosebită a Profesorului Drăguț, care afirma în 1971 (vezi: V. Drăguț, *SMO*, pp. 65, nota 27): *devine tot mai evident că istoria artei practicată cu mijloacele tradiționale se sufocă. Este necesară organizarea unor vaste campanii sistematice de repertoriere codificată a tuturor monumentelor și operelor de artă pentru ca operațiile de comparare să poată beneficia de serviciile ordinatoarelor electronice.*

38 Mulțumim pentru această precizare Prof. Erich Renhart. Pentru analiza stilistică a picturii murale vezi: V. Drăguț, *Pict. murală*, pp. 11-17, 40-41; V. Drăguț, *Repertoriu*, pp. 199 ș. u.

Inscripțiile de pe pereții acestui monument, spre deosebire de cele de la Streisângeorgiu (slavonă și cu caractere chirilice), sunt în latină. Biserica a aparținut unei comunități catolice, trecând apoi în posesia Cândeștilor[39].

În programul iconografic[40] alăturat aici am marcat imaginile dedicate *Sfintei Fecioare*.

B. 1. Prezența individuală a *Fecioarei Maria*

O imagine a *Fecioarei Maria* s-ar putea să fi apărut integrată ciclului apostolilor din absida altarului, așa cum vedem la Strei (vezi comentariul ulterior). Dar în fragmentele de frescă de pe peretele de est al absidei altarului, se păstrează doar apostoli neidentificați, din stratul de pictură datat secolul XV. A aparținut oare și *Fecioara Maria* acestui cortegiu?

A fost pus acest cortegiu în relație cu *Iisus în glorie* sau în *tetramorf*?

Un fragment de frescă de pe peretele de sud al altarului, în imediata vecinătate a unei cruci de consacrare, ne determină să afirmăm că a mai existat un alt strat de pictură, posibil alt cortegiu de apostoli, înaintea celui de secol XV, vizibil astăzi parțial. În resturile de frescă păstrate, drapajul, precum și fragmentul de picior, prezintă o evidentă similitudine stilistică cu pictura din nava bisericii, datată 1311. De altfel, ar fi greu de crezut că persoanele care au comandat o navă de asemenea rafinament ar fi lăsat fără pictură altarul și conca altarului.

B. 2. Prezența *Fecioarei Maria* într-un posibil ciclu narativ

Figura Sfintei Fecioare apare în amplul ciclu dedicat *vieții Sf. Maria* dar și în *ciclul vieții lui Iisus Hristos.* Ambele desfășurări de imagini, după cum se observă în schema iconografică, aparțin programului navei și se găsesc pe peretele nordic, apoi pe peretele de est al arcului triumfal, încheindu-se cu două scene pe peretele de sud. *În fapt la o analiză mai atentă, se deslușește o constantă preocupare pentru valorile simbolice, în funcție de care se organizează întreaga compoziție iconografică a naosului bisericii din Sântămărie Orlea. Cheia de boltă a acestei compoziții se află pe peretele estic și constă în* ***Buna Vestire*** *– ca act de voință al divinității întreite,* ***Nașterea*** *– ca simbol al mântuirii promise,* ***Răstignirea*** *– ca însemn al mântuirii înseși*[41].

39 R. Popa, *Ţara Haţegului*, pp. 122-123 (pentru istoricul localității); V. Drăguț, *SMO*, pp. 62, nota 1.

40 V. Drăguț, *SMO*, pp. 63, fig. 3: pentru schema iconografică a picturilor din naos (vezi prima apariție a acestui studiu).

41 V. Drăguț, *SMO*, pp. 64.

Participantul la slujbă, avea clar sentimentul că se află într-o biserică cu hramul Sântămărie[42], prin plasarea simbolică a ciclului Fecioarei, chiar în apropierea privitorului, în registrul imediat deasupra registrului cu drapajele.

Vom încerca să înțelegem de ce în succesiunea imaginilor dedicate *Sf. Fecioare*, orânduite majoritatea cronologic, intervin două întreruperi.

Citind pe verticală (de sus în jos) peretele nordic, un alt șir de imagini, cel din registrul 2, se referă la *Viața lui Iisus*. Spre deosebire de succesiunea de obicei cronologică a imaginilor din acest ciclu, în biserica de aici observăm o coordonare profund simbolică a amplasării scenelor. Există o raportare directă la imaginile cu *Sântămărie* situate pe registrul întâi.

De exemplu, după *Prezentarea lui Iisus la templu* ar trebui să urmeze *Schimbarea la față* și totuși este introdusă imaginea *Înălțării*.

Ruperea șirului cronologic al ciclului narativ se poate explica nu printr-o întâmplare, ci prin raportarea la imaginile din ciclul Fecioarei: *Nașterea Mariei*, precedată de *întâlnirea Sfinților Ioachim și Ana la Poarta de aur*, adică momentul când cei doi au aflat că li s-a ascultat ruga și vor avea un copil. Odată cu nașterea Sfintei Marii, începe istoria prezenței pe pământ a Logosului întrupat, nașterea Fecioarei fiind primul pas spre întruparea Logosului.

Odată cu *Înălțarea*, scena din registrul doi, se termină istoria existenței pământești a Logosului întrupat. Cele două momente se atrag unul pe altul și astfel putem justifica inversarea scenelor din ciclul vieții lui Iisus Hristos. În *Înălțare* este impresionantă figura Maicii Domnului și este clar legată de povestirea vieții Maicii Domnului[43]. Ea ocupă aici un loc central, simetric. Așezată între îngeri, chiar și în gradul de deteriorare de acum, fresca demonstrează o figură extrem de rafinată a Mariei. De o parte și de alta se află apostolii.

Schimbarea la fața (registrul doi) ni se pare, în aceeași direcție simbolică, raportabilă la *Prezentarea Mariei Marilor Preoți* (registrul întâi), prin elemente figurative cu valoare simbolică: trei preoți recunosc în Sfânta Fecioară o persoană cu totul diferită de celelalte. În *Schimbarea la față* trei apostoli cad cu fețele la pământ și recunosc în Iisus, cel ce li se arată în lumină pe Muntele Taborului, pe Fiul lui Dumnezeu.

Simbolica cifrei trei este prezentă și citind frescele de pe peretele nordic în relație cu scenele de pe peretele sudic: în fața imaginilor mai sus menționate

42 Chiar dacă aici a fost o comunitate catolică, prin tradiție s-a păstrat numirea românească a bisericii.

43 Prezența *Mariei Theotokos* în scena *Înălţării* nu are o sursă de text canonic, dar nici apocrifă sau patristică. Totuși după secolul VI, Maria în picioare în scena *Înălţării* este des întâlnită, de la Bawit până în Grecia la Naxos. Motivul devine parte integrantă a programului iconografic din secolul IX. Vezi: Euthymios Tsigaridas, *The Mother*, pp. 125 ș. u; Mahmoud Zimbawi, *Orienti cristiani. Senso e storia di un'arte tra Bisanzio e l'Islam*, Jaca Book, Milano, 1995 cap. VI (arta coptă).

se află *cei trei magi*, care aduc omagiul lor Logosului întrupat. Vom reveni asupra acestui subiect.

Reamintim că ne aflăm într-o biserică pictată catolică, dar în care ciclul iconografic are câteva abateri ce ne trimit spre programul iconografic din biserica ortodoxă. Unul ar fi interesul deosebit pentru ciclul iconografic al *Fecioarei*, iar în acesta, prezența scenelor referitoare la Ioachim și Ana, la aducerea Mariei la Marii Preoți (remarcăm că nu avem *Intrarea în Templu*), toate scene raportabile la textele evangheliilor apocrife despre *Viața Sf. Fecioare*. Vom reveni și asupra acestor lucruri.

Se știe că evangheliile apocrife care fac referire la *Viața Fecioarei* au circulat în greacă și latină, au fost interzise la un moment dat în Apus, dar în Răsărit au continuat să circule, fiind traduse din limba greacă și în slavonă.

Pentru noi se ridică întrebarea: au circulat aceste apocrife în manuscrise și în timpul zugrăvirii bisericilor la care ne referim, adică la începuturile secolului XIV? Dacă nu au circulat, atunci s-ar putea ca mesajul evangheliilor apocrife să fi ajuns la receptorul din Țara Hațegului, doar prin intermediul formei pictate a ciclului de la Sântămărie Orlea?

Oricum accentuăm că în ciclul marianic de până la scena *Binecuvântării Mariei* (inclusiv) ne aflăm clar în lumea apocrifelor[44].

Scena *Nașterea Sfintei Fecioare*[45] include în compoziție, într-un mod ingenios, crucea de consacrare din stratul anterior de pictură, cruce integrată perfect în arhitectura patului Sfintei Ana. Compoziția scenei este similară cu imagini din zona Dalmației sau a Serbiei, cum menționează Vasile Drăguț, acolo unde confluențele sârbo-italiene au fost prin excelență active. Dar modalitatea de a executa efectiv această scenă, ca și a altora din biserica despre care vorbim, este una tipic occidentală.

Specialiștii italieni care au participat la Simpozionul organizat la Institutul Italian de cultură în 15-16 mai 2006, au confirmat similitudini cu pictura romanică norditaliană, întărind intuiția lui I. D. Ștefănescu. Aceasta nu înseamnă că picturile din Hațeg ar fi fost alcătuite neapărat de pictori veniți de acolo; ele s-ar putea datora fie unor elevi ai acestora, fie unor pictori

44 Menționăm acum scenele din viața Fecioarei Maria așa cum apar în *Protoevanghelia lui Iacob* şi în *Evanghelia lui Pseudo-Matei* (scene identice cu evanghelia lui Iacob, dar cu un număr mai mare de detalii): *Întristarea lui Ioachim, Ana şi Iudita, Bocetul Anei, Bunăvestirea Anei, Naşterea Mariei, Cei şapte paşi ai Mariei, Prezentarea la Templu, Marele Preot Zaharia, Maria ţese catapeteasma, Bunavestire, Vizita la Elisabeta, Întoarcerea lui Iosif, Înaintea Marelui Preot, Încercarea apei, Călătoria la Betleem, Naşterea lui Iisus, Peştera luminoasă, Salomeea necredincioasă, Închinarea magilor, Uciderea pruncilor, Uciderea preotului Zaharia, Descoperirea omorului.* A se vedea: Cristian Bădiliță, *Evanghelii apocrife*, Humanitas, București, 1996; pentru versiunile latine și grecești vezi: Marcello Craveri, *I vangeli apocrifi*, Einaudi, Torino, 1990. Pentru aceste motive apocrife în cultura populară, vezi: Simion Florea Marian, *Legendele Maicii Domnului*, Ecco, Cluj, 2003.

45 Ochii anumitor personaje au fost scoși și există mai multe explicații în legătură cu acest lucru: fie au intervenit turcii, în una din invazii, fie au intervenit calvinii în secolul XVII, fie au intervenit localnicii, spre a-și procura materiale necesare pentru vrăji.

din Transilvania care au intrat în contact cu pictura romanică. *Transilvania romanico-gotică nu putea oferi în această perioadă un artist capabil să realizeze o operă de complexitatea și suplețea artistică a picturilor de la Sântă Mărie Orlea. Prin determinatele de ordin stilistic și iconografic,* ***picturile naosului bisericii din Sântă Mărie Orlea sunt o mărturie a activității unui meșter format într-o ambianță artistică de tradiție bizantină, particularizată prin experiențe iconografice originale și prin adaptarea la respirația înnoitoare a picturii italiene***[46].

Atragem atenția asupra arhitecturii leagănului Fecioarei, care trimite spre forma de leagăn-mormânt a lui Iisus însuși. Ar trebui urmărit în ce măsură înainte de Marea Schismă scenele cu nașterea Fecioarei nu erau în Biserica de Apus și în cele de Răsărit mult mai apropiate[47]. Ar trebui să continuăm cercetarea în bisericile apusene unde se mai conservă pictură romanică.

Portretul Sfintei Ana, păstrat în mod remarcabil, dezvăluie o mână instruită, care nu urmărește o reproducere fidelă a unui model, ci alcătuirea unui portret–simbol, care să nu sugereze trăiri particulare, ci general umane. Execuția efectivă a portretului marchează un punct în care romanicul și bizantinul se asemănau.

Specialiștii în cercetarea istoriei costumelor ar putea aduce informații referitoare la modul de înveșmântare al personajelor, o întrebare particulară fiind ce tip de acoperământ de cap este cel purtat de Sf. Ana.

Scena *Preoții binecuvântând-o pe Sfânta Fecioară* include un anistorism: preoții evrei binecuvintează cu gestul preoților creștini. Deobicei *Maica Domnului* este dusă la Templu în brațe de Sf. Ioachim. Imaginea de aici ne-o prezintă însă în brațele Sf. Ana, iar Ioachim, prin gestul său, o oferă parcă drept jertfă. Ca și în *Scena nașterii*, unde Maria este așezată în leagănul-mormânt, și aici este un element de puternic simbolism cu sugestii tragice: un element cromatic – veșmântul Fecioarei-copil este negru.

Mâinile lui Ioachim schițează un gest asemănător cu mâinile Sf. Elena din *Înălțarea Sfintei Cruci*: Elena arată spre cruce, iar Ioachim spre Maria.

Menționăm că, așa cum ne sugerează urmele rămase, Elena ține crucea cu mâna stângă și arată spre ea cu mâna dreaptă. De celalaltă parte, crucea este sprijinită de Patriarhul Macarie. Dacă în icoanele rusești, spre exemplu, Elena și Constantin se află de o parte a crucii și Macarie cu diaconii de alta, la *Sântămărie Orlea*, așa cum spune și *Erminia* lui Dionisie din Furna, Sf. Constantin nu este zugrăvit, iar personajul din spatele crucii am putea spune că este diaconul. Amintim că pentru catolici, doar împărăteasa Elena este trecută în rândul sfinților. Imaginea *Înălțării Sfintei Cruci*[48], întrerupe,

46 V. Drăguț, *Pictura murală*, p. 15.

47 Vezi și E. C. Suttner, *Kircheneinheit im 11. bis 13 Jahrhundert...*

48 A. Tradigo, *Icone e santi d'Oriente,* Electa, Milano, 2004, pp. 155-157 (în continuare:

aparent straniu, ciclul vieții Fecioarei. Această compoziție a fost considerată de Vasile Drăguț *cea mai frumoasă realizare din cadrul ansamblului de picturi din biserica hațegană*[49].

Pe o poziție relativ asemănătoare se află, pe peretele sudic, scena cu *Cei trei Magi*[50].

A. Tradigo, *Icone e santi*): Se spune că împăratul Adrian a construit pe locul răstignirii lui Iisus un templu al Venerei, pentru a înlătura cultul lui Iisus. Mai târziu, patriarhul Macarie, solicită împăratului Constantin (căruia îi apăruse în vis Crucea înaintea victoriei celebre din 312) să sape împrejurul acelui loc pentru a căuta mormântul sfânt. Mama lui Constantin, împărăteasa Elena, a supravegheat săpăturile și în anul 326 a găsit, se pare, Sfântul Mormânt, iar în apropiere, crucea pe care fusese crucificat Iisus, cuiele și tăblița de pe cruce cu identificarea persoanei crucificate. Pe locul respectiv a fost ridicată o biserică a *Învierii*, sau a *Sfântului mormânt*, care a fost sfințită în anul 335 la 13 septembrie. Ziua următoare – 14 septembrie devine ziua *Înălţării Sfintei Cruci*, celebrată atât în Apus cât și în Răsărit.
Vezi: Sorin Ulea, *Arhanghelul de la Ribița*, București, Editura Cerna, 2001, pp. 44-45: pentru reprezentarea *Înălţării Sfintei Cruci* de la Criscior pictată în anul 1411 (în continuare: S. U., *Ribița*).

49 V. Drăguț, *Pict. murală*, pp. 14.

50 Magii apar doar în textul evangheliei lui Matei – I*magusaioi.*
Cei *trei magi*, descriși ca suverani ai Indiei, Babiloniei și Persiei, s-ar fi întâlnit în Ierusalim, înaintea intrării în Cetate, conduși până acolo de Stea, povestește Ioan de Hildesheim care dorește la finele secolului XIV să sistematizeze toate informațiile orale și scrise cu privire la acest motiv, compunând între 1364 și 1374 studiul numit *Historia Trium Regum. Melchior* va oferi Noului Născut aur – Isemnul puterii, *Balthasar* vine cu tămâie – simbolul sacrificiului, iar *Gaspar* oferă mir – simbol al ritualului înmormântării și al fragilității umane. La întoarcere, Magii ajung pe Dealul Victoriei, la granița cu India, acolo unde se ridicase un turn din care Steaua fusese pentru prima dată identificată. Înainte de a se fi reîntors fiecare în țara lui, au ridicat un loc de cult în cinstea lui Cristos nou-născut. Se spune că Steaua a reapărut mulți ani mai târziu, de astă dată pentru a vesti sfârșitul vieții terestre a celor trei Magi. Magii s-au reîntors pe Dealul Victoriei și și-au construit mormintele în care vor fi depuși. Pe această colină, în conformitate cu tradiția, Sf. Elena va deshuma corpurile magilor, conservându-le într-o raclă adusă la Constantinopol și depusă în Sf. Sofia. Între sec. IV și VI d.Cr., Magii au fost transferați la Milano, unde au rămas până la căderea orașului Milano, în timpul lui Frederic I Barabarossa, sub germani. Barbarossa oferă în anul 1164 moaștele Magilor cadou Catedralei din Köln. Moaștele pleacă în cortegiu de la Milano spre Köln, lăsând totuși în Lombardia un cult deosebit de dezvoltat, nu numai la nivel liturgic, ci și iconografic. Relațiile orașului Milano cu Constantinopolul au dezvoltat numeroase legende.
Vezi: Franco Cardini, *Tre personaggi in cerca d'autore*, "Arheo", nr. 1, 1998, pp. 22-27; Marina Montesano, *Il processione seguendo la stella*, "Arheo", nr. 1, 1998, pp. 28-32.
Aceste legende se contrazic cu afirmația lui Marco Polo, care susține în *Cartea III* că el ar fi vizitat mormintele magilor în anul 1270 în Persia (deci nu la Köln!). După cum precizează Marco Polo, cei trei Magi ar fi pornit spre Bethleem din Saba (Saveth, în Iran, sud-est de Teheran). Vezi: M. T. Gousset, *Le livre des merveilles du monde. Marco Polo*, reproducând ms. fr. 2810 din Bibl. Nationale de France, Paris, 2002, f. 11^{v}, pp. 25.
Dar și despre Apostolul Toma se spune că i-ar fi întâlnit pe cei trei Magi în India – locul celebrului Preot Ioan, vestitul stăpânitor al Indiilor, regele care moștenise numele său de la Ioan Botezătorul și de la Ioan Evanghelistul. Vezi: M. Oldoni, *Giovanni di Hildesheim e il suo "Prete Giovanni"*, Istituto Orientale, Napoli, 1997; M. Bussagli, M. G. Chiappori, *I re Mag. Realta storica e tradizione magica,* Milano, 1985.
În legătură cu motivul iconografic al *Celor trei magi* vezi: *Atti del XVII Congresso internazionale di studio sull'Alto Medioevo*, Ravenna, 6-12 iunie, 2004. Vezi și Antonio Panaino, *I Magi Evangelici. Storia e Simbologia tra Oriente e Occidente*, Longo Editore, Ravenna, 2004.

Din punct de vedere plastic, aceștia reprezintă o întrerupere față de modalitatea de a compune observată în scenele de până acum: este o reprezentare tip friză, caracteristică basoreliefului romanic și ulterior picturii din perioada romanică. Magii ocupă aici un loc foarte important: ei se transformă din *parte* a unei compoziții (*Nașterea lui Iisus Hristos*) în *element* compozițional *autonom*[51], în imediata vecinătate a scenei *Nașterii*, care se află pe latura de est a navei, cum observăm în schiță (pe partea dreaptă, cum privim spre altar, a arcului triumfal).

Punem această scenă a *Magilor* în relație cu scena *Intrării în Ierusalim* de pe peretele nordic, din registrul doi (scenă care indică începutul *Drumului crucii*), precum și cu scenele din registrul doi al arcului triumfal: *Punerea pe cruce*; *Iisus răstignit*; *Coborârea de pe cruce*. Prezența tuturor celor trei scene dezvăluie accentul deosebit pus pe momentul Crucii. Această biserică are hramul *Sf. Fecioare*, dar în subtext acordă o atenție deosebită *Crucii.*

Alegerea iconografică ar trebui corelată cu evenimente istorice anterioare pictării bisericii și cu istoria ideilor în secolul al XIII-lea. Insuccesele cruciaților (marcate de pierderea definitivă a Ierusalimului în anul 1244, a cetăților Acra, Sidon, Beyruth în anul 1291 și cucerirea Asiei de turcii seldjucizi și otomani, definitivată către 1300) au ca rezultat întărirea propagandei pro-cruciadă și dezvoltarea literaturii de preamărirea a eroilor de tip cruciat[52]. La toate acestea se adaugă relațiile complicate și contradictorii ale împăraților bizantini cu lumea occidentală și cu imperiul vlaho-bulgar (mergând de la încercări de încuscrire la asasinate), precum și tratativele Ungariei cu dinastia de Anjou (Sicilia), finalizate cu întronarea lui Carol I Robert. Mai amintim că franciscanii, care vor avea o mânăstire proprie în Hațeg abia către sfârșitul secolului al XIV-lea, dar a căror propagandă a început desigur anterior[53], aveau o fervoare deosebită pentru Țara Sfântă (unde vor obține din anii 1291 și 1333, dreptul de a-i reprezenta pe creștinii apuseni) și pentru Maica Domnului.

Ar mai trebui să vedem dacă nu cumva în anii anteriori pictării Sântămăriei Orlea nu a fost adusă la vreuna din bisericile din „marea" ve-

51 Cum erau de fapt îmbrăcați magii? În Evul Mediu occidental, exista o mare confuzie în indentificarea magilor și în atribuirea diverselor daruri pe care le aduceau. Este deci lesne de imaginat că și veșmintele oscilau. Teoretic, simbolismul culorilor ar fi trebuit să accentueze ideea de puritate a celor trei împărați veniți să aducă omagiul celui născut din Fecioară. A se vedea miniatura din *Libro di Pericopi di Enrico II* de la Reichenau din 1007-1012, azi conservată la Bayerische Staatsbibliothek, una dintre cele mai timpurii miniaturi cu cei Trei Magi. În ceea ce privește reprezentări parietale, menționăm din secolul al V-lea San Apollinaire Nuovo de la Ravenna.

52 Günter Stemberger, *Jerusalem. IV B – Nachbiblisch*, LTK, vol. V, 1996, col. 782, Nicolas Jaspert, *Kreuzzugsbewegung*, LTK, vol. VI, 1997, col. 471-472; Walter Buckl, *Kreuzzugsdichtung*, LTK, vol. cit., col. 474-475, Jörg Seiler, *Kreuzzugspredigt*, LTK, vol. cit., col. 475.

53 A. A. Rusu, *Ctitori și biserici*, pp. 134-140.

cinătate (din Dalmația – care aparținea Ungariei – până în Serbia sau în Ungaria însăși) vreo relicvă considerată a fi aparținând Sfintei Cruci.

Comunitatea pentru care a fost pictată Sântămăria Orlea, mai ales că este o comunitate catolică, nu ne imaginăm că ar fi rămas complet străină de aceste evenimente sau cel puțin de ecourile lor, chiar dacă nu se situa în centrul acțiunii.

Scenele de la *Sântămărie Orlea* legate de cultul crucii își au justificarea lor legată de rolul Crucii în iconomia Mântuirii, dar sânt legate aproape sigur și de momente istorice concrete, precum cele enumerate anterior.

În scena *Înălțării Sfintei Cruci*, Sf. Elena și patriarhul Macarie stau pe același registru, ceea ce este impresionat, pentru că deobicei Sf. Elena[54] este zugrăvită mai mică și așezată ceva mai jos decât patriarhul[55]. Ne atrage atenția semicercul pe care este ridicată Crucea[56], în partea din dreapta a compoziției, cum o privim noi. Cercul ar putea fi, în Evul Mediu, o reprezentare a pământului. Cosmas Indicopleustes transmite tradiția imaginii plate a pământului, dar în Evul Mediu a supraviețuit și cealaltă imagine antică, a pământului sferă, ca „un bob de piper" se spunea, adică o sferă neregulată. Hărțile medievale reprezintă lumea ca un cerc, având de multe ori plasat în mijloc Ierusalimul, centrul lumii, „buricul pământului", concurând cu Roma, pentru ca apoi să se adauge și Constantinopolul – „Roma cea nouă".

Nu vedem altă explicație pentru această formă de la picioarele crucii. Forma arhitectonică, din dreapta, cum privim noi, ar fi logic să fie mormântul Domnului, pe care Împărăteasa Elena l-a descoperit și a clădit peste el o biserică[57].

Din ceruri apare mâna lui Dumnezeu. Atragem din nou atenția asupra necesității de a colabora cu personaje specializate în istoria costumului. Coroana și hainele Sf. Elena, ca și ale însoțitoarelor ei, vin din tradiție, dar și din realități ulterioare. Ar fi necesare clarificări în legătură cu aceste cos-

54 Vezi: G. Spitzing, *Lexikon byzantinisch-christlicher Symbole*, München, Diederchs, 1989, pp. 205-206 (în cont: G. Spitzing, *Lexikon*); H.W. van Os – G. Jászai, *Kreuzlegende*, în *LCI*, vol. II, 1994, pp. 642-648; F. Werner, *Helena, Kaiserin*, în *LCI*, vol. VI, 1994, pp. 485 ș.u. *Sfânta Elena* este o reprezentare rară în secolul VIII, dar din sec. XII începe să cunoască o răpândire mai mare, astfel încât o regăsim la Roma (*Quattro Santi Coronati*, sec. XIII), la Siena (*Domul*, sec. XIII) și în piese de altar scandinave datate sec. XII.

55 În Moldova, *Legenda Sf. Cruci* apare pe peretele nordic al bisericii de la Pătrăuți, ridicată la anul 1487 de Ștefan cel Mare, cu intenția de a fi lăcaș de mânăstire. Biserica poartă hramul *Sf. Cruce* şi are zugrăvit pe peretele de vest, deasupra pisaniei, portretul Sfinţilor Împăraţi *Constantin și Elena.*

56 Vezi: G. Spitzing, *Lexikon*, pp. 206: pe locul înălțării Crucii se spune că a crescut busuioc.

57 În descrierea sumară prezentată de Dionisie din Furna, scena apare în felul următor: *biserică și într-însa un amvon; și sus pe amvon sfântul Macarie, patriarhul Ierusalimuli, ținând cinstita cruce a lui Hristos, și lângă dânsul un diacon ținând cădelnița; și din jos de amvon sfânta Elena împărăteasa și cu dânsa mulți boieri și mulțime de popor, uitându-se în sus la cinstita cruce, și avându-și toți mâinile înălțate spre amvon.* Vezi: Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine,* Editura Sofia, București, 2000, pp. 218 (în continuare: Dionisie, *Erminia*).

tume laice[58]. Am putea astfel formula ipoteze în legătură cu spațiul geografic din care provin modelele pictorului.

Îmbrăcămintea ostașilor, precum și scuturile și drapelele ne îndreaptă spre spațiul european vestic. Când s-au purtat aceste veșminte? În intervenția sa de la simpozionul italian amintit mai sus, Marius Diaconescu a afirmat că aceste veșminte ar fi putut aparține și soldaților care slujeau cnezilor din Țara Hațegului. Ar fi necesar să găsim vreun indiciu documentar, o descriere, care să ne demonstreze cum arătau soldații acelor cnezi. Dacă ar fi așa, atunci această imagine ar conține și o extraordinară valoare documentară. Vasile Drăguț menționa: *caligrafiat simplu, dar expresiv, grupul ostașior de gardă – cu albe armuri, coifuri și* ***scuturi specifice secolelor XIII-XIV*** *– face un sugestiv pandant peisajului întunecat al grotei peste care se suprapune, și mai întunecată încă, silueta Patriarhului Macarie în veșminte de călugăr schimnic*[59].

Scena cu *Înălțarea Sfintei Cruci* trebuie raportată atât la ciclul marianic[60] (care o precedă și o urmează), dar și la cel referitor la *viața lui Iisus Hristos*. Astfel, în registrul 2 (cu ciclul cristic), se află zugrăvită *Intrarea în Ierusalim*. Această scenă marchează începutul Drumului Crucii, drumul spre suferință al lui Iisus, care duce spre *Înviere*, și, în ultimă instanță, spre istoria creștinismului, cu un moment crucial în vremea Sf. Elena. Această ultimă scenă a registrului 2 de pe peretele nordic se citește în continuare în relație cu registrul 2 al arcului triumfal: atenția deosebită acordată Crucii. Așa cum am mai spus și înainte, pictura acestei biserici, alături de Fecioara Maria, este centrată pe simbolica Crucii: cruci de consacrare, lăsate vizibile în stratul de pictură imediat următor, scenele: *Punerea pe cruce*, *Iisus răstignit*, *Coborârea de pe cruce* așezate într-un loc central, pe arcul triumfal (în partea superioară a acestuia, împărțită în trei compoziții), *Înălțarea Sfintei Cruci.*

În scena *Iisus răstignit* plasată central, remarcăm prezența Mariei, cu o cromatică a veșmântului inversată. Nu este Maica îndurerată, cu haina de culoare închisă purtată pe deasupra, ci o imagine a cărei menire nu este aceea de a transmite durerea, ci de a ne atrage atenția asupra semnificației mântuitoare a sacrificiului cristic. A se observa poziția mâinilor *Fecioarei,* încă vizibile astăzi, cu e eleganță deosebită a desenului, arătând privitorilor pe Fiul crucificat, similare mâinilor *Sfintei Elena* care arată spre Cruce, sau ale *Sfântului Ioachim* care o prezintă pe Maria preoților, în scenele pe care le-am comentat anterior.

În stânga Crucii purtându-l pe Iisus răstignit, se mai distinge un personaj cu capul plecat ușor, probabil *Sf. Ioan* și elemente de arhitectură cu un

58 Vezi: F. Boucher, *Histoire du Costume*, Flammarion, Paris, 1965 (în continuare: F. B. *Costume*).

59 V. Drăguț, *Pictura murală*, p. 15.

60 Vezi: G. Spitzing, *Lexikon*, p. 235 ș. u.

accentuat specific romanic. Corpul lui Iisus pe cruce ne îndreaptă spre *duocento*-ul italian, spre momentul în care figurația europeană se desprinde de canonul bizantin și se îndreaptă treptat spre o exaltare a corpului, care va deveni specifică perioadei renascentiste. Din păcate, nu mai distingem astăzi picioarele lui Iisus și s-au șters informațiile plastice din fundalul compoziției, care să ne permită să emitem anumite concluzii iconografice aprofundate.

Probabil că în continuare, pe registrul de sus al peretelui nordic, ar fi urmat scena *Învierii*. Din păcate, pictura este atât de deteriorată, încât nici un fragment de frescă nu ne poate oferi vreun indiciu în acest sens. Dacă într-adevăr acolo sus ar fi fost această scenă, atunci și ea ar fi trebuit să conțină o reprezentare a Sfintei Fecioare.

Revenind la *Înălțarea Sfintei Cruci*: se crede deobicei că ar fi o imagine tipic ortodoxă, dar în secolele XII-XIII ea devenise o prezență importantă în iconografia catolică[61]. Prezența acestei scene ca încheiere a registrului întâi pe peretele de nord, se poate decodifica dacă ne amintim că gestul Împărătesei Elena constituia un semn de recunoaștere oficială a importanței sacrificiului lui Hristos și a creștinismului. De partea cealaltă a arcului triumfal, pe peretele de sud, *Cei trei Magi* simbolizează recunoașterea de către înțelepciunea păgână a noii forme – întruparea din Fecioară – Isub care Dumnezeu se arată oamenilor.

Ciclul iconografic al Fecioarei este deci întrerupt dintr-un motiv de teologie profundă, nu dintr-o întâmplare. Pe peretele de est al navei, pe cele două laturi ale arcului triumfal, ciclul marianic continuă prin *Bunavestire* și prin *Nașterea lui Iisus*. Cele două compoziții ample marchează intrarea în spațiul în care are loc jerfta euharistică. Ne îndreptăm deci spre întruparea Logosului, care în sacrificiul euharistic face ca pâinea și vinul să se transforme în prezență divină reală.

Bunavestire de pe arcul triumfal (partea nordică a acestuia) mai are doar câteva fragmente care pot fi astăzi admirate: drapajul Sfintei Fecioare, umărul îngerului cu un desen foarte frumos al faldurilor (lucrate în trei tonuri), chipul și mâna arhanghelului Gavril. Ar trebui analizate faldurile și felul în care acestea sunt executate, în relație cu felul de a lucra frescă romanică în nordul Italiei, unde, după cum ne-a atras atenția Paolo Cova, la amintitul simpozion, acest tip de falduri ar fi caracteristice pentru un anume mediu din nordul Italiei, cu sinteze bizantino-romanice foarte puternice în secolele XI-XII.

În partea din dreapta a compoziției *Buneivestiri*, observăm un turn ce pare luat dintr-un oraș italian. Turnul este înalt, cu peste șapte nivele, legat de un pod care unește decorația arcului triumfal cu această arhitectură. Menționăm că detaliul decorativ al arcului triumfal este la fel cu cel de la

61 H. W. Van Os şi G. Jàszai, *Kreuzlegende*, *LCI*, II, col. 642-648.

Strei, cu mențiunea că la Strei, decorația ca și pictura sunt executate de o mână naivă.

Ar trebui să revenim împreună cu specialiștii în istoria arhitecturii asupra acestor elemente de arhitectură reală, precum și asupra elementelor decorative care împodobesc arhitectura, precum decorul arcului triumfal.

Relativ la locul pe care se află scena *Buneivestiri,* revenim la cele afirmate în paginile anterioare. *Bunavestire* caracterizează deobicei, în bisericile ortodoxe, tâmpla. Dacă la Streisângeorgiu și la Sântămărie Orlea *Bunavestire* apare pe arcul triumfal sau în imediata sa apropiere, atunci s-ar putea emite ipoteza că tâmpla nu exista pe vremea executării frescelor sau cel puțin nu în forma cunoscută astăzi de noi. În sprijinul acestei afirmații am putea aduce și un argument de ordin arhitectural și anume, dacă ar fi existat, ea ar fi trebuit să aibă în zid anumite locuri de prindere, astăzi neidentificate. Se impune o analiză arheologică a zidurilor, în scopul căutării acestor eventuale locuri de prindere ale unei eventuale tâmple contemporane cu stratul de pictură.

În Hațeg au fost găsite un număr impresionant de tâmple de piatră, luate uneori drept argument pentru un specific ortodox. În realitate, între secolele XIII-XIV în bisericile catolice se impuseseră *lettner*-ul și *jubé*-ul, cu o funcție similară tâmplelor de piatră. Dar în aceeași perioadă existau și biserici care nu opacizaseră sistemul de demarcare a presbiteriumului de locul destinat laicilor.

Trecem acum la scena următoare a ciclului marianic: *Nașterea lui Iisus*, care este pandantul scenei *Buneivestiri* pe arcul triumfal, în dreapta cum ne uităm spre est. Pruncul Iisus este așezat în leagăn ca în mormânt, așa cum apare mult mai târziu și în scena *Nașterii* din *Arborele lui Iesei* de pe peretele sudic al bisericilor cu pictură exterioară din Nordul Moldovei. Jos se mai discerne episodul pregătirii Pruncului pentru baie. Episodul despre Nounăscutul, cele două moașe și baia aparțin evangheliilor apocrife și nu celor canonice. Deasupra capului Sf. Fecioare, care este culcată[62], stau doi îngeri, spate către spate, cu aripile unite și întinse, ca și cum ar duce vestea nașterii către cele patru zări. Ar fi important de găsit în bisericile anterior pictate, o imagine în care acești îngeri să fie astfel așezați, indicii importante pentru sursele ctitorului de imagine.

Ceitrei Magi[63] nu aparțin scenei Nașterii, ci apar separat, cum am spus. De ce? Una dintre explicații ar fi accentuarea ideii că magii recunosc în pruncul

62 A. Tradigo, *Icone e santi,* pp. 105: Maria cu pruncul în iconografia anterioară Conciliului de la Efes era așezată pe un tron, cu pruncul pe genunchi, pentru a se accentua lipsa chinurilor nașterii miraculoase. După Conciliul din Efes, care a stabilit dogma Theotokos, s-a instaurat iconografia Fecioarei culcate, cum ar fi normal pentru cea care de abia a născut. Scena este patronată de prezența *Sf. Treimi* prin cei trei îngeri. La Sântămărie Orlea deslușim astăzi doi îngeri în partea din dreapta a compoziției de pe partea dreaptă a arcului triumfal.

63 G. Spitzing, *Lexikon,* pp. 41 ș. u.; LCI, vol. I, 1994, pp. 531 ș. u. Este menționat că

nou născut pe Dumnezeu, altă explicație ar fi relaționarea cu Sfânta Elena de pe peretele nordic din față. Ar mai fi un alt argument: dacă este o biserică catolică, ar trebui menționat că cinstirea celor trei magi are în Occident un rol mult mai mare decât în biserica răsăriteană. Lor li se consacră în mod clar și o anumită zi în calendar[64].

Ultima imagine din Ciclul marianic nu mai este plasată pe registrul 1, ci, datorită prezenței *Celor Trei Magi*, *Adormirea Fecioarei* se află pe registrul doi al peretelui sudic, adică pe același plan orizontal cu ciclul cristic.

Această scenă unește simbolic cele două cicluri – cel al vieții Fecioarei și cel al vieții lui Iisus, prin prezența amândurora într-o compoziție bizantină. Iisus cu sufletul Fecioarei în brațe se înalță din spatele catafalcului pe care stă întinsă Sfânta Sa Maică, înveșmântată în negru, cu un trup de o alongație – am spune – romanică.

Imaginea ar putea să caracterizeze atât spațiul ortodox cât și cel catolic, înainte de afirmarea polemică a diferențelor cu privire la modul în care s-ar fi produs *Adormirea Fecioarei*.

Conform apocrifelor, când Apostolul Toma (cel mereu sosit cu întârziere) a vrut să dea la o parte piatra de pe mormântul Mariei, la trei zile de la înmormântare, nu a mai găsit trupul, ci doar flori frumos mirositoare. Scena aceasta apare și în pictura italiană[65]. Deci pentru credincioșii romano-catolici imaginea considerată astăzi *bizantină* a Adormirii, nu reprezenta o îndepărtare supărătoare de la convingerile lor.

Judecata din urmă ocupă cea mai mare parte a peretelui de sud. Registrul superior este *Iisus în mandorlă.* Din imaginea lui Iisus vedem astăzi doar partea de jos a mandorlei, care este împodobită cu stele albe. Scena era așezată probabil în relație cu *Învierea*, cum am mai spus. Din punct de vedere teologic, putem presupune că *Judecata din urmă* era precedată de *Înviere*, scenă astăzi pierdută, la care ne-am referit și anterior, în legătură cu momentele Crucii de deasupra arcului triumfal. Citind în continuare acest perete, Vasile Drăguț distingea în anii ’80: *Iisus în mandorlă*, iar pe registrul imediat inferior: *Deesis* și *Tronul Hetimasiei*. Imaginea *Parusiei* (a celei de

magii poartă rar nimburi și au pantaloni persani și căciulă frigiană. Se observă că reprezentările de la Sântămărie Orlea au nimburi și nu urmează iconografia clasică menționată.

64 D. H. Farmer, *Dicționar al sfinților*, Univers Enciclopedic, București, 1999, pp. 345 (în continuare: D. H. Farmer, *Dicționar*). Magii ocroteau și călătorii, într-o perioadă în care *Sf. Cristofor* nu era atât de cunoscut. *Cei trei Magi* se serbează pe data de 23 iulie.

65 Motivul iconografic din *Koimesis* este atestat documentar ca sărbătoare religioasă la Constantinopol încă din secolul VI, iar la Roma din timpul papei Sergiu I (687-701). Vezi: *Enciclopedia*, vol. VIII, 1997, pp. 205 ș. u. Pentru dezvoltarea acestui motiv iconografic în secolele XIII-XIV în Occident, în relație cu Orientul, vezi *Enciclopedia*, vol. VIII, 1997, pp. 219 ș. u. Iconografia medievală va fi preluată de cultura figurativă a Renașterii (desigur cu introducerea unor stilizări formale specifice epocii); a se vede spre exemplu pânza lui Raffael, *Încoronarea Fecioarei*, din anul 1503, în patrimoniul Pinacotecii Vaticane (Roma, Italia).

Doua Veniri, a eshatonului) capătă dimensiuni impresionante. Prezența lui Iisus în mandorlă trimite spre pictura romanică. De o parte și de alta se roagă pentru creștini, ca intercesor, Fecioara Maria și Ioan Botezătorul.

Fecioara Maria apare deci ca intercesor în *Deesis*. Scena *Deesis*-ului este parte integrantă a *Judecății*, dar este și parte integrantă a ciclului vieții Fecioarei, deoarece, după adormirea ei, Sf. Fecioară continuă să-i ocrotească pe oameni prin rolul de intercesor.

Chinurile Iadului iau la Sântămărie Orlea o dimensiune impresionantă. Se întind de la un registru aflat aproape de nivelul privitorului, până la registrul superior, prin exemplificarea multiplelor chinuri particulare, pe care astăzi doar cu mare greutate mai putem desluși. Chinurile se desfășoară continuu, ca o friză, și nu în panouri separate, ca scenele anterioare.

Accentul pus pe chinurile iadului s-ar putea explica prin credința din teologia „oficială" în rolul de intercesor al Maicii Domnului. Dar s-ar putea reflecta aici și prezența unor idei comune cu unele texte apocrife, spre exemplu cu apocriful *Coborârea Maicii Domnului la iad*[66]. Acest apocrif a circulat deopotrivă în spațiul occidental și răsăritean, în greacă, latină și în slavonă (ulterior tradus și în românește). În acest text, se spune că Maica Domnului coboară la iad și, impresionată de chinurile pe care le vede acolo, intervine pe lângă Iisus Hristos, fiul ei, pentru a ușura suferințele celor damnați. Credem că din perspectiva convingerii că doar rugăciunile către Sfânta Fecioară mai pot salva oamenii de chinurile iadului, am putea desluși ponderea impresionantă acordată reprezentărilor damnaților în programul iconografic al bisericii de la Sântămărie Orlea.

C. Strei

Am lăsat la urmă această biserică cu o datare controversată[67], deoarece pictura este mai târzie și ridică numeroase semne de întrebare în rândul

66 N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, Editura Enciclopedică română, București, 1974, vol. I, pp. 93-116 (cu bibliografia referitoare la *Apocalipsul Maicii Domnului*, care poartă numele de *Cuvânt de înblare pre la munci: sfânta Maria voia să vadză cum se muncescu rodului creștinescu* în *Codex Sturdzanus*). Vezi și N. Cartojan, *op. cit*. vol. II, pp. 126-136 pentru *Visul Maicii Domnului,* scriere în care se regăsesc ecouri ale Apocalipsului. Felix Karlinger, *Ein rumänisches Volksbuch des 16. Jh.: der Gang Mariae zu den Qualen*, în seria „Texte romanischer Volksbücher", Salzburg, 1976; Mirela Teodorescu, Ioan Gheție, *Manuscrisul de la Ieud*, Editura Academiei, București, 1977, pp. 157: pentru Sfânta Vineri și Sfânta Duminică (în continuare: M. T., I. G., *Ms. Ieud*); Emanuela Timotin, *Legenda Duminicii*, seria „Cele mai vechi cărți populare în literatura română", vol. X, Fundația națională pentru știință și artă, București, 2005.

67 Pentru relația dintre datarea bisericii de la Streisângeorgiu și cea de la Strei, vezi: R. Popa, *SSG*, pp. 30, unde precizează: *cercetările arheologice încă inedite, din anii 1969-1970* (n.a.: cercetări ale căror dosare nu mai există în arhiva Comisiei Monumentelor Istorice!) *nu au produs argumente pentru datarea monumentului înainte de a doua*

cercetătorilor. Biserica ar aparține unor cnezi ortodocși, înrudiți se pare cu ctitorii de la Streisângeorgiu. Numele zugravului este prezent: *Grozie*, după inscripția din altar aflată deasupra personajului cu glugă[68].

Vasile Drăguț identifică doi meșteri:

1. Acest *Grozie*[69], căruia îi atribuie picturile din navă, de pe peretele sudic.

2. Celuilalt revenindu-i picturile din altar, chipul *Sfintei Ecaterina și Baia pruncului din naos*, de asemenea imaginea lui Iisus în mormânt care decorează timpanul portalului vestic[70].

Ne permitem să comentăm această afirmație, susținând că din perspectivă stilistică nu există diferențe între picturile altarului și cele ale naosului. Evident este vorba despre o echipă de meșteri și nu de unul singur, iar micile diferențe de duct ale liniei se explică prin intervențiile unui zugrav sau ale altuia, dar tot ansamblul pictural care mai este astăzi vizibil are o remarcabilă unitate stilistică.

Se păstrează inscripții în slavonă, puternic deteriorate, ca și la Streisângeorgiu. Majoritatea cercetătorilor susțin că hramul ar fi fost Sf. Nicolae, dar există și o supoziție referitoare la Sf. Fecioară, datorită imaginii descifrabile, din dreapta intrării vechi, prin ușa din turnul adosat laturii vestice a bisericii.

În pictura veche de la Strei se accentuează rolul de intercesor al Fecioarei Maria. În Hațeg vor veni în secolele următoare calvinii, care vor aduce o negare a cultului Fecioarei. Deocamdată ne aflăm însă într-o epocă în care se întărește cultul Sf. Fecioare, poate nu fără legătură cu prezența franciscanilor.

jumătate a secolului al XIII-lea. La pp. 30, nota 83, Radu Popa menționează că *o monedă de la Ștefan I (1000-1038) găsită în poziție secundară, nu departe de biserica din Strei, precum și câteva fragmente ceramice din secolele XI-XIII găsite tot acolo, nu pot servi pentru datarea monumentului și nici chiar pentru certitudinea existenței în acel loc a unei necropole anterioare mijlocului secolului al XIII-lea.* Vasile Drăguț datează monumentul în perioada posterioară invaziei tătare din anii 1241-1243. Vezi: Vasile Drăguț, *Biserica din Strei*, „Studii și cercetări de istoria artei", nr. 2, București, 1965, pp. 299-317 (în continuare: V. D., *Strei*).

68 V. Drăguț, *Pict. murală*, pp. 23; Ecaterina Cincheza-Buculei, *Portretele constructorilor și pictorilor bisericii din Strei*, "Studii și cercetări de istoria artei", tom. 22, București, 1975, pp. 53-71 (în continuare: ECB, *Strei*).

69 I. D. Șt., *La peinture*, pp. 211 ș. u.; *ECB*, *Strei*, pp. 53 ș. u.: pentru analiza bibliografiei legate de interpretarea numelui de Grozie, precum și a figurii cavalerului cu glugă. Cercetătoarea consideră că portretul din altar ar reprezenta pe pietrarul principal Ambrozie, iar cel din navă (de lângă Arhanghelul Mihail, pe arcul triumfal) ar fi autoportretul zugravului principal Ivanița. F. Boucher, *Histoire du costume*, Flammarion, Paris, 1965, pp. 181 (în continuare: F. B., *Costume*) (pentru cămașa cu glugă și ciorapii specifici costumului popular european al secolului X-XII). Pentru istoria costumului medieval vezi: Rosita Levi Pisetzky, *Storia del costume in Italia*, Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1964, vol. I (pentru perioada până în anul 1200), vol. II (pentru perioada până în anul 1400).

70 V. Drăguț, *Pict. murală*, pp. 22.

C. 1. Prezența individuală a Sfintei Fecioare

În turnul bisericii, adosat laturii de vest a bisericii, locul pe unde se intra altădată în biserică, ar fi existat, după opinia Cinchezei Buculei, o reprezentare a Fecioarei Maria cu donatorul. Astăzi nu mai deslușim deloc această scenă de pe peretele sudic al turnului. Așa cum am spus, conform opiniilor demne de crezare ale aceleiași cercetătoare, biserica ar fi avut inițial hramul Maicii Domnului[71].

În absida altarului se păstrează o Fecioară de tip *Glykophilousa*[72] combinat cu *Pelagonitissa*[73] în picioare, integrată cortegiului apostolilor[74]. Multe amănunte s-au pierdut, dar remarcăm grafia plină de naturalețe, sugerând mișcarea picioarelor pruncului. Chipului lui Iisus i se dă o reprezentare cu totul diferită de cea din Răsărit: pruncul de aici este blond, cu plete, cu ochii larg deschiși, migdalați și albi, privind în etern fără o direcție anume.

O fisură desparte în diagonală chipul Mariei, creând între cele două părți un *spațiu al catastrofei*. Ce s-a întâmplat? Conform geologilor ar fi vorba mai degrabă de o alunecare de teren sau o prăbușire de stânci, decât de un cutremur.

Apostolii[75] din jurul *Glykophilousei* sânt antrenați într-o discuție vie și asistăm la un anacronism istoric: Maica Domnului cu pruncul în brațe nu

71 Vezi: ECB, *Strei*, pp. 63, nota 26: *după tradiția păstrată în sat până astăzi, hramul bisericii este Adormirea Maicii Domnului (informația o deținem de la Ludovica Udrea, custodele bisericii din Strei). Această tradiție e în concordanță cu realitatea, deși în pictura din timpanul ușii de intrare de la vest, rezervată de obicei icoanei de hram, nu este reprezentată imaginea Adormirii Maicii Domnului și nici o altă imagine a Mariei. Reprezentarea din timpan – Iisus în mormânt – nu poate fi legată de nici un episod din viața lui Iisus care ar fi putut fi luat ca hram unei biserici.* S. U., *Ribița*, pp. 37 (pentru comentarea iconografiei turnului de pe latura de vest a bisericii).

72 A. Tradigo, *Icone e santi*, pp. 177-180 (pentru *Glykophilousa*), pp. 180-182 (pentru *Pelagonitissa*)

73 Vezi: Ivan Bentchev, Eva Haustein-Bartsch, *Muttergottesikonen*, Kerber Verlag, Bielefeld, 2000, pentru *Glycofilousa* vezi: pp. 108 ș. u, pp. 72: schema de sorginte veneto-cretană a acestui tip iconografic este îmbinată cu ideea pruncului care se joacă. H. Hallensleben, *Das Marienbild der byzantinischen ostkirchlichen Kunst nach dem Bilderstreit*, în LCI, Roma, Freiburg etc. editura Herder, 1994, vol. III, mai ales col. 170-173.

74 Mulțumim cercetătorului Roberto Sernicola și *Mediæ Ætatis Sodalicium-Associazione per lo studio e la diffusione della cultura medioevale* pentru a ne fi semnalat și organizat vizita pe teren la biserica de plan circular *Madonna del Monte* (Bologna, Italia), unde a fost descoperit un ciclu iconografic similar datat secolul XI-XII. Dacă apostolii sunt în condiții foarte bune, reprezentarea Fecioarei nu mai păstrează decât chipul acesteia, fiindu-ne greu astăzi să identificăm exact tipul iconografic. Pentru picturi similare în Austria, vezi: Evelyn Weiss, *Der Freskenzyklus der Johanneskapelle in Pürgg*, Viena, Köln-Graz, 1969; Gottfried Biedermann, Wim van der Kallen, *Romanik in Österreich*, Würzburg, 1990; Gottfried Biedermann, *Romanik in Kärnten*, Klagenfurt, 1994.

75 I. D. Șt., *La peinture*, pp. 212: **Perete nordic**: ***4 apostoli cu nume neidentificat***. **Perete est**: ***Petru și Ioan*** (la stânga ferestrei centrale a altarului), ***Paul*** și ***alt episcop cu nume șters*** (la dreapta ferestrei). **Perete sudic**: ***un apostol*** *(?)*, ***Matei, Bartholomeu, un apostol binecuvântând*** *(?)*, ***un apostol cu un calice*** *(?)* Este deosebit de interesant faptul că I. D. Ștefănescu raportează schema iconografică a altarului la prezența unui iconostas! De pildă acest *apostol cu un potir în mână* spune că ar fi *lângă iconostas,*

este o realitate contemporană istoric cu apostolii. Apostolii sunt angrenați într-o discuție sugerată de pictor prin gesturile și mimica vie, asupra marii taine a întrupării Logosului din Fecioară. Picioarele, mâinile sunt mai mari decât o cere legea proporțiilor, exprimând importanța gesturilor, ca în picturile romanice. În ceea ce privește meșterii care au lucrat, ca și în cazul picturii de la Sântămărie Orlea, referindu-se mai ales la cortegiul apostolilor, V. Drăguț trimite către zona Sloveniei, o zonă de mare influență a centrelor de pictură italiene din Trecento, *sesizabile în tehnica frescei, în ochii migdalați, în bandourile decorative de tradiție cosmatescă*[76].

Avem în față o variantă a scenei denumite *Sacra conversazione*[77], scenă care alături de *Iisus în mandorlă* pe curcubeu[78] (dus sau adus de îngeri), din registrul imediat superior al picturii absidei altarului de la Strei, sunt prezențe tipic occidentale. Ne-am întrebat dacă avem în față o reprezentare a *Înălțării* (corelabilă cu prezența în registrul inferior a Fecioarei – dar atenție: cu pruncul!- înconjurată de apostoli) sau a celei de *a doua veniri*, scene în chip obligatoriu similare[79]. După opinia predecesorilor noștri (justificată și de caracterul particular de *Sacra conversazione* al picturii din registrul inferior), *Iisus în mandorlă* purtat de doi îngeri este aici un Iisus al Eshatonului! Pe verticală acest Iisus în mandorlă de pe calota altarului se corelează cu

iar medalioanele din arcul triumfal *deasupra iconostasului* și *Sf. Ecaterina* plasată *pe peretele de est al naosului, la dreapta porții de sud a iconostasului* etc. Presupunem că în anii '30 biserica de la Strei avea un iconostas. Cercetătorul corelează totodată iconografia registrelor altarului (apostolii din registrul superior și ierarhii din registrul inferior) cu textul liturghiei galicane, combinată cu forme ale liturghiei mozarabe. Vezi: I. D. Șt., *La peinture,* pp. 217; V. D., *Strei*, pp. 305 (comentariul iconografiei altarului, în relație cu părerile cercetătorilor care s-au ocupat anterior de această problemă).
V. Drăguț, *Pict. murală*, pp. 18: *În registrul superior al pereților altarului, într-un cadru de arcaturi care imită arcadele oarbe familiare în decorația absidelor romanice, se desfăşoară o friză de apostoli care ţin în mâini evanghelii sau attribute simbolice. Pe* ***peretele nordic****, sunt vizibile* ***cinci figuri neidentificabile*** *(...) Pe* ***peretele răsăritean*** *pot fi recunoscuți apostolii* ***Iacob cel bătrân, cu cârja de pelerin, Pavel cu sabia, Petru cu cheia și Ion evanghelistul desemnat de inscripția "Iovan"****. Pe* ***peretele de sud****, friza se continuă cu* ***o figură neidentificată****, urmează apoi* ***Matei, Toma și altă figură aproape integral distrusă (Luca?)****.* Vezi pentru identificarea personajelor: V. Drăguț, *Repertoriul*, pp. 235 ș. u.: perete de nord: ***3 apostoli neidentificați, Filip*** care are o creangă, ***Maica Domnului*** Glycophilousa, perete de est: ***Pavel cu sabia, Iacob cel Bătrân cu o cârje, Petru cu cheia, Ioan***; perete de sud: ***Bartholomeu cu o carte, Matei, Toma binecuvântând, Luca.***

76 V. Drăguț, *Pict. murală*, pp. 21 ș.u. (pentru analiza temei cortegiului de apostoli în arta medievală).

77 În general în *Sacra conversazione* (scena tipică pentru nordul Italiei, secolele XIII-XIV) apar alți sfinți și nu apostolii, care discută despre misterul întrupării din Fecioară. Vezi: *Sacra conversazione*, LCI, vol. IV, col. 4-5.

78 V. Drăguț, *Pict. murală*, pp. 18.

79 Similitudinea își află sorgintea în textul din *Faptele apostolilor* 1, 9-11: *9. și așa zicând, pe când ei priveau, S-a înălțat și un nor L-a luat de la ochii lor. 10. Și privind ei, pe când El mergea la cer, iată doi bărbați au stat lângă ei, îmbrăcați în haine albe. 11. Care au și zis: Bărbați galileieni, de ce stați privind la cer? Acest Iisus care S-a înălțat de la voi la cer, astfel va și veni, precum L-ați văzut mergând la cer.*

Iisus omul durerii (din registrul așezat sub fereastră): Cel mort și înviat este Cel care va veni.

Modalitatea de reprezentare a îngerilor, a mandorlei și a lui Iisus însuși, nu sunt deloc bizantine. Iisus (care are, firesc, aureolă cu cruce), este blond, cu plete pe umeri, cu barbă despicată, cu ochi albaștri – Itoate indicii iconografice ce ne îndreaptă cu gândul spre Occident.

Deci, o biserică ortodoxă are scene cu o iconografie tipic apuseană. Tot spre Occident ne îndreaptă și imaginea *Iisus omul durerilor* (în mormânt), ce iese din sicriu. Este inserat în *Sacra conversazione*, între Apostolii Petru și Pavel, pe peretele de est al absidei altarului. Se corelează pe de o parte, așa cum am spus mai sus, cu *Iisus în mandorlă*, așezat deasupra ferestrei. În același timp se corelează cu tema *Sacra conversazione* (cine este Maria?) Așezate pe axa mediană longitudinală a altarului, scenele *Iisus omul durerilor și Iisus în mandorlă* se referă evident la sacrificiul euharistic împlinit pe masa altarului.

Pe absidă, în registrul de jos, sub *Sacra conversazione*, sunt pictați ierarhii astăzi obișnuiți în bisericile ortodoxe. Dar ordinea diferă de cea cu care suntem obișnuiți, ca și cum ne-am afla într-un stadiu incipient al stabilirii acestei particularități iconografice.

În centru se află episcopul Ioan (probabil Sf. Ioan Hrisostom, autorul prezumtiv al Liturghiei celei mai des împlinite în biserica ortodoxă) și episcopul Chiril (probabil Sf. Chiril al Alexandriei – Icu un rol decisiv în organizarea conciliului ecumenic de la Efes, -431-, conciliul dogmei marianice: *Theotokos*, deci al adevărului de credință ce constituie miezul scenei *Sacra conversazione,* din registrul imediat superior al picturii). În stânga lui Ioan Hrisostom, privind spre est, se află episcopul Calinic, poate acel patriarh al Constantinopolului (693-705), care fusese la început schevrofilax al bisericii Vlaherne[80], biserică unde se păstra omophorionul Maicii Domnului și unde avea să aibă loc minunea denumită *Acoperământul Maicii Domnului*[81]. În dreapta sfântului Chiril (cum privim spre est), se află episcopul Petru (probabil Petru al Alexandriei, plasat în picturile ulterioare în proscomidiar, cunoscut prin viziunea sa: *Iisus cu cămașa ruptă,* legată de disputele cu arienii în jurul naturii Logosului și al locului în Sf. Treime[82]). La dreapta Sfântului Petru, după direcția noastră de privire, stă Sfântul Nicolae care apare și la Sântămărie Orlea lângă inscripția latină, pe peretele de sud. Aerul apusean al Sf. Nicolae de la Sântămărie Orlea există și aici, la Strei, prin veșmintele

80 Karl-Heinz Uthemann, *Kallinikos I*, LTK, vol. 5, Herder Verlag, 1996, col. 1150.

81 Lennart Rydén, *The Vision of the Virgin at Blachernae and the Feast of Pokrov*, "Analecta Bollandiana", 94, 1976, pp. 63-82 (în continuare: L. Rydén, *The Vision*); C. Morawa, *Andreas der Narr von Byzanz*, LCI, vol. V, 1994 (I ed 1973), col. 155-157 (în continuare: C. Morawa, *Andreas der Narr*).

82 Dionisie, *Erminia*, pp. 201, 299; Adolf Martin Ritter, *Petros*, LTK, vol. VIII, 1999, col. 103-104.

sale. La Strei, Sf. Nicolae are lângă el macheta unei biserici, despre care nu se poate spune că ar fi Streiul, deoarece biserica din imagine are două turnuri. Se știe că imaginea ideală a unei biserici avea două turnuri: simbol pentru Vechiul și Noul Testament. Ar fi interesant de urmărit prezența reală și simbolică a unui asemenea tip de biserică, pentru a obține indicii cu privire la sursele de inspirație ale ctitorului de imagine de la Strei, unde Sf. Nicolae, ca și personajul zugrăvit lângă el, stă **în fața** vălului. Inscripția de lângă Sfântul Nicolae, îl identifică drept *Nicola*, formă mai degrabă apuseană a numelui. Dar este această inscripție ulterioară sau contemporană cu imaginea pictată?

Personajul de lângă Sf. Nicolae a stârnit discuții: poartă un costum occidental inconfundabil, cu o tunică strânsă cu glugă și ciucure[83]. Personajul face un gest de rugăciune, cu mâinile sub formă de V.

Sfânta Fecioară apare la Strei și în arcul triumfal, ca la celelalte biserici de până acum. *Bunavestire* de la Strei are însă o particularitate. De partea dreaptă a arcului după direcția noastră de privire, Sfânta Fecioară, în picioare, privește spre credincioși (nu spre îngerul care aduce vestea) și are alături, lângă mâna ei stângă, două personaje feminine neidentificate.

De partea stângă a arcului (după direcția noastră de privire), se află nu doar Arhanghelul Gavriil ci și (probabil) Mihail.

Între cei doi îngeri, mult mai mic de statură decât ei, stă un personaj care a fost identificat (conform unei inscripții, astăzi dispărute), drept *Ivaniș*[84]. Astăzi se mai vede doar că *Ivaniș* își ține mâinile încrucișate pe piept, gest cu care deobicei sunt reprezentați morții. Deoarece Arhanghelul Mihail are rolul de a purta sufletele morților, ne întrebăm dacă nu cumva personajul de lângă el este un membru decedat al familiei ctitorilor.

În dreapta arcului triumfal, Sfânta Fecioară poartă nu o îmbrăcăminte bizantină, ci una romanică, occidentală. Se respectă simbolica obișnuită a culorilor: haina roșie deasupra, semn al bucuriei. Vălul cade în falduri tipic occidentale, dar conforme cu stilistica bizantină. Fecioara pare a ține în mână ceva, dar nu se mai poate discerne ce anume.

Dintre cele două personaje feminine care o însoțesc (amândouă au nimb), cel mai din dreapta întinde mâinile ca și cum ar dori să o prezinte Maicii Domnului pe femeia care stă între ele. Pare mai degrabă un gest de recomandare, decât de rugă.

Femeia prezentată (cea mai apropiată de Maica Domnului), poartă un veșmânt laic, cu o haină mulată pe corp, având colțuri rotunjite și blană de jur împrejur. Cealaltă femeie, cea mai din dreapta, are pe cap un acoperământ care ne duce cu gândul spre un fel de tulpan cu colțurile dantelate, petrecute în jurul gâtului, apoi rotunjite ca o coroniță.

83 Vezi supra nota 69.

84 E. C. B., *Strei*, pp. 53-71.

În partea din stânga a arcului triumfal (sub cei doi îngeri identificați drept arhanghelii Mihail și Gavriil), Maica Domnului mai apare o dată, ca *Maica Domnului ocrotitoare*:

Fecioara stă sub o arcadă, cu mantia larg deschisă. Se mai păstrează – Ivag – Idoar partea de sus a imaginii, astfel că nu putem ști dacă printre cei care și-au găsit adăpost rugându-se sub poalele mantalei, se află cumva și Andrei Salos cu ucenicul său Epifanie[85]. Dacă s-ar afla aceste două personaje, imaginea ar aparține diferitelor variante ale reprezentărilor date în picturi minunii *vălul Maicii Domnului*, întâmplată la biserica Vlaherne din Constantinopol, sărbătorită în Răsărit la 1 octombrie (la slavi se numește *Pokrov*)[86]. Dacă în pictura inițială de la Strei, sfinții Andrei Salos și Epifanie[87] nu figurau lângă sfânta Fecioară, atunci ne aflăm probabil în fața imaginii occidentale: *Maria cu mantia ocrotitoare*, răspândită în a doua jumătate a

85 Aşa se întâmplă, spre exemplu, în picturile mult mai târzii din Ţara Românească, la Mânăstirea Surpatele şi la paraclisul adosat peretelui de vest al zidului de incintă al Mânăstirii Hurez.

86 Michel Kaplan, *Bisanzio l'oro e la porpora di un impero*, Universale Electa, Trieste, 1993, pp. 106: Tradiția orală ne spune că Fecioara Maria făcea la Vlaherne un miracol în fiecare sâmbătă. Pentru *Acoperământul Maicii Domnului* sau *Pokrov*, vezi: C. Morawa, *Andreas der Narr*, pp. 155-156; L. Rydén, *The Vision*, pp. 63-82; Lennart Rydén, *The Life of St. Andrew the Fool*, 2 vol., Uppsala, 1995. În reprezentarea răsăriteană a *acoperământului*, Fecioara stă sub o arcadă, ocrotind cu vălul ei (ținut de doi îngeri) o serie de personaje grupate pe categorii, care i se roagă (între ele: Andrei Salos și Epifanie, Roman Melodul, poet siriac de secol VI, autor de imnuri marianice). În fundal se desena arhitectura presupusă a bisericii Vlaherne (Blachernae), unde a avut loc minunea.
Fecioara Maria care își lasă maforionul în biserica Vlahernelor este o schemă iconografică păstrată până târziu în icoanele de secol XVIII, care au circulat la noi.

87 Cătălina Velculescu, *Nebunul înțelept*, în "Texte uitate-Texte regăsite", vol. II, București, 2003, pp. 217 ș. u., vol, III, București, 2004, pp. 203 ș. u.

secolului al XIII-lea[88]. În secolul al XIV-lea, i se atribuie acestei imagini capacitatea de a-i ocroti pe credincioși de săgețile otrăvite ale ciumei[89].

88 Vezi: *Enciclopedia*, pp. 221-223: *Maica Domnului ocrotitoare* (*Regina Misericordiae*) este o imagine derivată ca semnificație din rolul de intercesor al Fecioarei Maria, sugerat și în motivul iconografic *Deesis*. Mistica cisterciană a secolului XII o numea pe Maria *mama adoptivă a tuturor creștinilor*. Prima atestare menționată până în prezent de bibliografia de specialitate este reprezentarea din *Santa Maria Maggiore* (Roma), datată 1264. *Regina Misericordiae* este ulterior întâlnită în ambiente franciscane, în legătură cu drumurile cruciaților, în miniaturile armene din preajma anului 1270; în lucrarea lui Duccio di Buoninsegna *Madonna dei franciscani* (1285), (aflată la Siena, în Pinacoteca națională); în Biserica San Lorenzo (Signa, Florența), unde Corso di Buono, un discipol al lui Cimabue, pictează *Madonna della Misericordia,* spre finele secolului al XIII-lea, precum și într-un prototip pierdut, dar atestat documentar de la *Panaghia Phorbiotissa* din Asinou (Cipru), datat 1300. În această ultimă reprezentare enumerată, *Fecioara pe tron cu pruncul* în brațe aruncă mantia sa peste un grup de credincioși. Spre finele secolului al XIV-lea, *Fecioara Maria cu mantia ocrotitoare* apare reprezentată în picioare, fără copil în brațe, sau purtând copilul în pântece. Menționăm panoul lui Niccolo di Segna *Madonna della Misericordia*, (1331-1332), aflat la Siena, în Pinacoteca națională. Pentru secolul al XV-lea cităm panoul lui Piero della Francesca, *Polittico della Misericordia* (1445-1462), expus la San Sepolcro, Museo civico.
Madonna della Misericordia (sau *del Mantello*) este considerată un motiv iconografic având cu precădere o dezvoltare occidentală, justificată în bibliografia de specialitate în principal prin trei cauze principale:
- **a** și **b**. – I**două cauze** de natură sociologică: **a.** epidemia de ciumă (1360-1500). Pentru epidemia de ciumă (1360-1500) transmisă prin pureci și șobolani în diverse regiuni ale Europei, vezi: N. Tranfaglia, M. Firpo, (coord.), *La Storia*, vol. I: *Il Medioevo*, vol. I, UTET, Torino, 1988, pp. 14 ș. u.: *Rinaldo* Comba, *La demografia nel medioevo.* **b.** dezvoltarea breselor (sec. XV-XVI): un manuscris din patrimoniul Bibliotecca dell'Archiginnaisio din Bologna (Italia), ms. Fondo Ospedali 72, f. 3^{r}, reprezentând un inventar redactat în anul 1329, al tuturor bunurilor deținute de breasla respectivă, are o miniatură reprezentând o Fecioară însărcinată, care protejează cu mantia sa întinsă muritorii. Vezi în acest sens: Pierangelo Bellettini, *Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio. Bologna,* Nardini Editore, Bologna, 2001, pp. 162.
- **c.** – I**a treia cauză** este legată de relația dintre text și imagine: Există presupunerea că această iconografie și-ar avea sursa într-o legendă cisterciană, amplificată ulterior de scrierea Sfintei Brigitta de Suedia (1303-1373): *Revelationes* (*Liber coelestis revelacionum Dei*), scriere compusă din 8 cărți (prima apariție tipografică: Lubeck, 1492). Vezi: A. Mancini, *Scelta antologica da Le rivelazioni*, Tipog. Poliglotta Vaticana, 1982; A. Mancini, *Le celesti rivelazioni*, Ed. Paoline, Milano, 1960; Santa Brigida di Svezia, *Sentieri di Luce*, Edizioni San Paolo, Milano, 2002, pp. 66-67: *Maria ebbe una larghezza sovrabbondante cioè la misericordia. Infatti è così pia e misericordiosa e disposta a soffrire qualsiasi tribdazione piuttosto che si perdano le anime* (...) *estende a tutti a sua misericordia, anche ai pessimi, affinchè come sono illuminati dal sole e ammirati delle ccose del cielo e della terra, cosi non vi sia alcuno che chiedendo per mezzo di Lei non ne sperimenti la pietà, per la dolcezza di Maria.*(...)
Tu sei la ***regina della misericordia*** (...)
Tu sei diventata la ***Madre di Dio per la salvezza dei poveri*** (...)
Tu sei la sovrana e la soccorritrice di tutti (...) *Madonna tempio di Salomone* (...) *che riappacificò Dio a l'uomo, riconciliò colpevoli, diede vita ai morti e libero ai poveri debitori da ogni esazione.*
Vezi și: *Le rivelazioni*, Ed. San Paolo, Milano 2002, Libro II, Cap. 23, pp. 105-108: *Tu perciò, vieni, figlia mia e* ***nasconditi sotto il mio mantello****, esteriormente di poco valore, ma interiormente utile per 3 motivi: primo,* ***ti preserva dell'aria tempestosa****; secondo,* ***ti salva dal freddo*** *che intirizzisce; terzo,* ***ti difende dalla pioggia****. Questo mantello è la mia umiltà* (...) ***La mia umiltà è come un mantello che riscalda quelli che lo portano****.* (sublinierile ne aparțin).

89 J. Seibert, *Schutzmantelschaft*, LCI, vol. IV, col. 128-133; vezi spre exemplu pictura lui Barnaba da Modena: *Madonna della Misericordia* (1375-1376) în biserica *dei Servi* la Genova.

În dreapta arcului triumfal (cum privim spre est), pandant cu *Maica Domnului ocrotitoare*, apare Sf. Ecaterina și o altă sfântă, mai puțin obișnuită pentru calendarul oficial al bisericii ortodoxe: Sf. Miercuri. Vom vorbi despre această prezență în corelație cu prezența Sf. Duminici. După câte știm Sf. Miercuri și Sf. Duminică sunt sfinte legate mai ales de o anume scriere apocrifă. Ne întrebăm de ce nu apare și Sf. Vineri (Sf. Petca, sau Sf. Paraschiva), binecunoscută în lumea ortodoxă[90].

Pe peretele de sud, la înălțimea privitorului, adică a credinciosului, este plasată o scenă identificată drept *Deesis*[91]. Remarcăm de la început, că pe peretele de sud există două scene care au o modalitate total diversă de compunere față de felul în care este structurat restul programului iconografic vizibil astăzi:

a. scena *Sf. Nicolae cu martiriul celor 40 de mucenici*;

b. *Deesis*-ul, asupra căruia ne vom opri mai pe larg, deoarece conține o reprezentare a Maicii Domnului.

Aceste două „tablouri" sunt pictate de un alt pictor și delimitate de o ramă decorativă. Compunerea personajelor și execuția lor indică o sensibilitate artistică diversă de cea a pictorului care a alcătuit imaginile arcului triumfal, ale absidei și ale bolții altarului, precum și ale registrului superior de pe peretele sudic.

La veșmântul Fecioarei Maria imprimeul drapajului este integrat foarte rafinat în ansamblu, cu diferențe de stil evidente față de pictura altarului. În starea de acum a întregii imagini *Deesis*, este evident că în jumătatea ei superioară a intervenit un pictor neîndemânatic, alterând liniile inițiale[92].

După poziția mâinilor, Arhanghelul Mihail ar fi trebuit să țină o suliță, pierdută probabil prin restaurări. Dar dacă restaurările sau repictările ulterioare au putut omite sulița, atunci au putut șterge și crucile sau florile din mâinile așezate într-o poziție tipică a celor două sfinte din *Deesis*.

Găsim o neconcordanță și în sfântul identificat drept Sf. *Nicolae*: de obicei în Răsărit acest sfânt este zugrăvit ca un ierarh bătrân, iar aici vedem chipul unui bărbat tânăr, fără barbă, ca în pictura apuseană. În partea stângă a

90 Irmgard Lackner, *Die verschiedene Parascheva-Gelstalten in der Legenden und in Volksglauben Rumäniens*, "Berichte im Auftrag der internationalen Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum romanischen Volksbuch" (coord. Felix Karlinger), vol. 3, 1976, pp. 48-62. Pentru legătura cu Sf. Duminică, Irmgard Lackner citează: A. N. Veselovski, *Domenico-Anastasia und Vinerea-Paraschiva*, „Žurnal Ministerstva Narodnogo Prosvešèenija", vol. 188, 1873, pp. 186-247; M. Gaster, *Literatura populară română*, București, 1883, pp. 382 ș.u.

91 *Deesis* are aici sensul de rugăciune în general, nu doar imaginea Domnului Iisus pe tron, flancat de Ioan Botezătorul și Fecioara Maria, cum suntem obișnuiți. În *Deesis*-ul de la Strei câteva personaje se roagă Fecioarei Maria *Glykophilousa* şi *Pelagonitissa*.

92 Aceste personaje au suferit în partea de sus intervenții brutale, alcătuite de mâini stângace. Linia care completează conturul este o linie total neevoluată, care desenează un contur rigid și lipsit de plasticitate, așa cum observăm la mâinile personajelor, arcadele acestora și veșminte. În partea de jos a imaginii au rămas urme ale vechiului veșmânt, cu motive neclare, din fericire nemodificate la restaurare!

hainei lui pornește, pe deasupra, o dungă albă, care trece sub evanghelie și apoi continuă ilogic sub veșmântul roșu.

Maica Domnului din *Deesis*-ul pe care îl analizăm aparține tot tipului iconografic *Glykophilousa* și *Pelagonitissa* ca și în altar, dar a fost pictată de altcineva decât pictorul altarului.

Copilul din *Glykophilousa* și *Pelagonitissa* este blond, își atinge Maica cu blândețe cu mâna dreaptă și binecuvântează cu stânga, privind parcă spre alte dimensiuni. Remarcăm raccourci-ul piciorului stâng al copilului, cu un desen elegant și cunoaștere anatomică. Nu apare aici o supradimensionare a labelor picioarelor, precum la pictorul altarului. Maica Domnului susține copilul cu mâna stângă.

Personajul din dreapta tabloului, neidentificat, ar putea fi o Sfântă Parascheva, care seamănă ca iconografie cu Maica Domnului la picioarele crucii, cu maforionul roșu și cu vesmânt albastru dedesupt, având în mână o cruce[93]. Îndrăznim să propunem o astfel de identificare, nu doar datorită iconografiei, ci și datorită relației care se poate stabili între imaginea Maicii Domnului și cea a Sf. Paraschiva: având un maforion similar cu al Maicii Domnului, Sf. Paraschiva, a revenit la Constantinopol, la Mânăstirea Vlaherne, după ce i se arată un înger. Aici, trupul ei înmormântat în taină, a fost descoperit ulterior în urma unor vedenii și minuni. Trupul neputrezit va fi mutat ulterior în bisericile altor orașe din Peninsula Balcanică.[94]

După o inscripție pe care astăzi nu o mai putem reconstitui, se spune despre personajul neidentificat din stânga Maicii Domnului (cum privim noi), că ar fi *Sf. Nedelea – ISf. Duminică.* Spre deosebire de personajul neidentificat amintit anterior, acesta din urmă este un personaj feminin frumos, elegant (ca și cele două din *Bunavestire*), are o rochie strânsă pe corp, cu desenul unui veșmânt laic de curte, cu plete blonde care curg pe umeri[95].

În scrierea apocrifă *Legenda Duminicii* (*Scriptura din ceriu a Domnului nostru Iisus Hristos*) se spune că Duminica este ziua Învierii Domnului, dar totodată a *Buneivestiri* și a celei de a *Doua Veniri* (a *Judecății din urmă*). Rolul personajului de la Strei ar putea fi acela de a anunța *Ziua Venirii Domnului*, *ce* se va petrece într-o *Duminică*[96].

93 A. Tradigo., *Icone e santi*, pp. 287-289.

94 Vezi: D. H. Farmer, *Dicționar*, 414-415: În anul 1235 moaștele Cuvioasei Parascheva au fost strămutate la Târnovo. Ulterior ajung la Belgrad și de acolo din nou la Constantinopol. Vasile Lupu solicită moaștele Cuvioasei Paraschiva pentru ctitorirea bisericii *Trei Ierarhi* din Moldova. În anul 1641, Patriarhul Partenie al Constantinopolului semnează scrisoarea sinodală prin care moaștele sunt dăruite bisericii din Moldova.

95 *Sf. Nedelea*, este prezentă și în naosul de la Leșnic, în dreapta altarului, purtând veșminte imperiale, având lângă ea reprezentată pe *Sf. Varvara*. Vezi: S. U., *Ribița*, pp. 113.

96 M. T., I. G., *Mrs. Ieud*, mai ales pp. 154-155. Ne întrebăm dacă la cunoștința credincioșilor români din Țara Hațegului ajunseseră vreuna din scrierile despre *Sf. Miercuri* (*Sreda*) și *Sf. Duminică* (*Nedelea*) sau numai credințe transmise pe cale orală.

Acestă imagine este decupată de o ramă, ca și cea din stânga ei reprezentând pe Sf. *Nicolae și cei 40 de mucenici*, ceea ce desemnează clar un alt mod de a compune decât al pictorului care a pictat altarul, arcul triumfal și peretele de sud cu excepția acestor scene.

C. 2. Prezența *Fecioarei Maria* într-un ciclu narativ

Nașterea lui Iisus se află pe peretele de sud în registrul 2. Maica Domnului este culcată și învelită, ceea ce ar fi o particularitate, deoarece Maica a născut supranatural și deci nu ar trebui să aibă semne ale oboselii postnatale. Remarcăm supradimensionarea mâinii care indică spre Copil, și El neobișnuit prin dimensiuni. Haina uneia dintre cele două femei care îmbăiază pruncul este similară cu a unuia dintre personajele care o însoțesc pe Maica Domnului în *Bunavestire*.

Sf. Iosif este reprezentat într-un drapaj roman, cu jachetă roșie, cu părul alb și cu aureolă, deci diferit de imaginea lui din picturile răsăritene.

Păstorii au deasemenea o compoziție neobișnuită pentru iconografia bizantină. Ciorapii strânși pe picior și papucii cu vârfurile lungi și ascuțite, precum și poziția încrucișată a gambelor ne duc cu gândul spre lumea costumului și a gesturilor medieval-occidentale.

Nu credem că aceasta va fi fost o imagine a păstorilor din Țara Hațegului, dar și aici se simte nevoia conlucrării cu istorici ai îmbrăcămintei.

În mod ciudat, chiar și slujitoarele au aureolă! Una dintre ele indică Pruncul Iisus cu o mână supradimensionată, precum cea a Fecioarei Maria.

Botezul, imediat după scena *Nașterii*, este o scenă astăzi deteriorată. Așezarea scenelor din registrul 2 al peretelui de nord, nu respectă ordinea cronologică: *Nașterea, Botez* (de o parte și de alta a unei ferestre), *Închinarea magilor, Fuga în Egipt* (flancând cealaltă fereastră). S-a folosit probabil un criteriu de ordonare mai profund: în scena *Nașterii,* îngerii vestesc păstorilor nașterea lui Hristos[97]. În scena *Botezului* însuși Dumnezeu Tatăl, în prezența Duhului Sfânt, recunoaște în Cel botezat pe Fiul[98].

Cercetările anterioare spun că în scena *Închinării magilor*, se mai vedea Maica Domnului pe tron, dar astăzi nu se mai descifrează decât un mag cu barbă albă, care se închină cu un potir în mână. Maica Domnului împărătească pe tron, înseamnă Maica „împăratului", adică a lui Hristos. Prin poziția aceasta a Maicii Domnului este din nou accentuată ideea că Magii recunosc în Iisus pe împăratul ceresc (conform interpretării medievale date scenei).

Despre *Fuga în Egipt*[99], se spune în evangheliile apocrife, că, odată ajunși fugarii în țara faraonilor, s-ar fi întâmplat o minune: zeii ar fi căzut de pe

97 *Matei* 1, 16-21; *Luca* 2, 9-15.

98 *Matei* 3, 17; *Luca* 3, 21-22; *Marcu* 1, 11; *Ioan* 1, 32.

99 Ceea ce azi mai vedem din scena de la Strei este un personaj, recognoscibil doar după

soclu la vederea lui Iisus (creștinismul egiptean cinstește în mod deosebit pe Sf. Iosif).

Așa s-ar explica probabil relaționarea celor două scene, *Închinarea Magilor* și *Fuga în Egipt*: amândouă aduc mărturie despre faptul că *neamurile* îl recunosc în Pruncul Mariei pe Dumnezeu întrupat.

Când într-o înșiruire de imagini apar distorsiuni aparent ilogice, ar trebui să ne gândim la semnificațiile spirituale la care s-au gândit ctitorii de imagine atunci când au optat pentru o compoziție sau alta și pentru o anume succesiune a lor. În cele patru scene grupate câte două, avem pe de o parte recunoașterea *Întrupării* din poporul ales, pe de alta recunoașterea de către *neamuri*. Aceasta ar fi o decodificare posibilă, iar dacă nu ar fi valabilă, atunci ar trebui propusă o alta. Este greu de crezut că imaginile ar fi fost plasate ilogic pe peretele unei biserici.

În loc de concluzii vom cita părerea unui specialist austriac în istoria Bisericilor: *Gemäß heutigen Denkgepflogenheiten können Lateiner und Griechen nicht einfach zusammengefügt werden, weil die einen als eine "Katholische Kirche" und die anderen als eine von ihnen grundsätzlich getrennte "Orthodoxe Kirche" gelten... Diese Auffassung verbreitete sich infolge einer Neuerung in der Ekklesiologie die sich im 18.Jahrhundert auf beiden Seiten durchsetzte. Wir sollen die Angelegenheit aber nicht nach heutigen Vorstellungen beurteilen, sondern uns um ein Verständnis für die Denkweise der damaligen Menschen bemühen*[100].

faldurile hainei, mergând în urma calului. Nu se mai pot vedea personajele de pe cal, în schimb desenul calului ne aduce aminte de pictura italiană.

100 Ernst Christoph Suttner, *Kircheneinheit im 11. bis 13. Jahrhundert...*, pp. 494.

II.
REPREZENTĂRI ANIMALIERE ȘI ESHATOLOGIE DE SECOL XVI

Animaux et parangons dans les monastères moldaves du xvie siècle

Le *Jugement Dernier*, tel qu'il est présenté au XVIe siècle sur les parois extérieures de certains monastères de Moldavie appartenait, à cette époque déjà, à une tradition iconographique multiséculaire[1]. Les peintres ont placé de telle manière les nombreuses scènes qu'elles transmettent l'idée de simultanéité, suggérée par l'autorité de l'affirmation de saint Paul: *"en un instant, en un clin d'oeil."* (I Cor., 15, 52)[2].

Dans les pages qui suivent nous observons attentivement seulement les images d'animaux représentés dans la scène de la résurrection des morts. Selon la tradition, lors de la Parousie, lorsque les anges sonneront de leurs trompettes, les morts sortiront des tombeaux et ceux dont les corps ont été déchirés par les animaux sauvages ou engloutis par les eaux verront leurs corps se recomposer avec les fragments extraits des ventres des animaux qui les avaient avalé.

Il devient donc naturel de voir les diverses parties du corps humain sortir de la bouche d'un dragon, d'un griffon, d'un lion ou d'un ours. On remarque pourtant dans les même peintures, côte à côte, un éléphant, un lièvre, un cerf, un singe, des colombes, des cigognes ou une chèvre, animaux de la bouche desquels il ne sort rien, car ils n'ont jamais dévoré des êtres humains[3]. Pourquoi les peintres les ont-ils néanmoins placés ici? L' intérêt de la question augmente par la constatation élémentaire que le singe et l'éléphant et, provenant du régner des eaux, les méduses et le turbot, n'appartiennent pas à la faune connue par le monde où les monastères ont été érigés[4].

1 B. Brenk, *Weltgericht*, in R. Kirschbaum, (coord.), *Lexicon der christlichen Ikonographie*, 4. Band, Rom-Freiburg, 1994, pp. 513–523; D. Milosevič, *Das jungste Gericht*, Recklinghausen, 1963; A. Dumitrescu, *Représentations byzantines du Jugement Dernier* (thèse de doctorat), Paris, 1992; G. Spitzing, *Endgericht*, *Lexikon byzantinisch-christlicher Symbole*, München, 1989, pp. 92–95.

2 A. Vasiliu, *La traversée de l'image. Art et théologie dans les églises moldaves du XVIe siècle*, Paris, 1994, p. 143 etc. (surtout p. 162), A. Vasiliu, *Monastères de Moldavie XIVe – XVIe s. Les architectures de l'images*, Bucarest, 1998.

3 V. Drăguț, *Humor*, Bucarest, 1973; M. A. Musicescu, S. Ulea, *Voroneț*, Bucarest, 1969; G. Nandriș, *Umanismul picturii murale postbizantine*, Bucarest, 1985, pp. 121–168; C. Nicolescu, S. Balș, *Mânăstirea Moldoviița*, Bucarest, 1958; W. Podlacha, *Pictura murală din Bucovina*, in W. Podlacha, G. Nandriș, *Umanismul picturii bizantine*, vol. I, Bucarest, 1985, pp. 241–275; V. Simion, *Imagine și legendă*, Bucarest, 1983, pp. 99–101; N. Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Moldova*, Bucarest, 1974.

4 Presque chacun de ces animaux apparaît également dans les peintures des églises antérieures. On ne retrouve pourtant nulle part une telle densité de figure placées soigneusement dans un certain schéma. Ileana Stănculescu, *Judecata de apoi în pictura exterioară din Moldova secolului al XVI-lea* (thèse de D.E.A.), Bucarest, 1998 – les images commentées de Torcello, Prizren, Athos; I. Stănculescu, *Il Giudizio*

A part les animaux et les anges buccinateurs, la scène de la résurrection comprend également deux figures emblématiques, deux femmes qui – affirment les spécialistes – symbolisent la Terre et la Mer.

La Mer, sans aucun doute une femme, tient dans la main, avec un geste sauveur, un navire, comme dans les peintures plus anciennes qu'on peut voir en ďautres pays. Mais les animaux sur lesquels elle est assise sont différents du dragon des autres images. De la bouche de deux géants marins peints à Voroneţ, Humor, Suceviţa, Râşca et Moldoviţa sortent des parties ďun corps humain; ils ressemblent pourtant à une créature qui tient également du dauphin et de la baleine.

Les récits conservés dans des écrits médiévaux, tels que *Le Physiologue*, les *Bestiaires*, les *Encyclopédies*, confondent plus ďune fois la baleine, le dauphin et le poisson-épée[5]. Le premier rédacteur du *Physiologue* (rédaction alexandrine), comprend également une narration sur la baleine et une autre sur le prion (dont la traduction serait "scie", en réalité dauphin)[6]. Les navigateurs, affirme le *Physiologue*, se trompent parfois et abordent à côte de petites îles qui ne sont en fait que le dos de baleines. Ľ animal, mis en colère par le feu allumé sur son dos, entraîne les imprudents dans les profondeurs[7].

Le prion, cité dans la rédaction alexandrine du *Physiologue* (ultérieurement traduit en latin par "serra" et en slavon par "pil", „scie" et "kite") [8] poursuit les navires sur mer et entre en compétition avec elles, ainsi que le font les dauphins, sans aucune intention malveillante. Ultérieurement, chez Isidor de Séville (*Etym*., XII, 6, 16) et ensuite dans les *Bestiaires* (parmi les-

Universale nella pittura murale esterna del Nord della Moldavia, Bologna, 2001; v. aussi pour chaque animal, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, op. cit., et *Lexikon des Mittelalters*, München, Zürich, 1980; M. P. Ciccarese, *Animali simbolici. Alle origini del bestiario cristiano*, vol. I (agnello-gufo), Bologna, 2002, vol. II (Leone-Zanzara), Bologna, 2007;
M. H. Tesnière, *Bestiaire médiéval. Enluminures*, Paris, 2005.

5 Pour une présentation des relations sur le cétus, crocodile, léviathan, serra, chimère, bestia de funde, v. H. Rausch, *Methoden und Bedeutung naturkundlicher Rezeption und Kompilation im Jungeren Titurel*, vol. 2, série *Mikrokosmos, Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung*, Frankfurt am Main, 1977, pp. 201–289.

6 O. Seel (ed.), *Der Physiologus. Tiere und ihre Symbolik*, München, 1987, pp. 29, 58, 209, 226; U. Treu (ed.), *Physiologus. Christliche Tieresymbolik*, Hanau, 1981, pp. 75–77.

7 V. *le baleine* dans la *Carta Marina*, 1539 (Olaus Magnus: 1490, Linköping – I1557, Rome), conservé dans la Kungliga Biblioteket (Stockholm, Suéde).
http://en.wikipedia.org/wiki/Olaus_Magnus

8 N. J. Curley (ed.), *Physiologus. First Translation into English of the Latin Versions of Physiologus as established by Francis Carmody*, Austin-Londres, 1979, pp. 6–7, 70–71; T. H. White (ed.), *The Bestiary. A. Book of Beasts Being a Translation from Latin Bestiary of the Twelfth Century*, New York, 1960, pp. 197, 199, 201, 202; G. Svane (ed.), *Slavjansky slavisk Institut Aarhus Universitet*, 6–7, 1985; E. J. Vaneeva, (ed.), *Fiziolog*, St. Petersburg, 1996, pp. 23, 36.

quels les *Bestiaires toscano-vénitiens* des XIVe – XVe siècles) cette poursuite devient une tentative ďavaler ou de détruire le navire[9].

A partir déjà du décodage alexandrin, la mer signifie le monde, tandis que le monstre marin signifie soit les forces démoniaques malintentionnées envers ľhomme, soit ľhomme lui-même, incapable de suivre de manière constante le chemin du bien.

Dans les *Bestiaires toscano-vénitiens* des XIVe – XVe siècles le sens du récit sur la baleine s'approche, selon nous, sensiblement du sens de ľimage peinte dans les monastères moldaves du XVIe siècle: *La balena ... significa questo mondo: si come la balena fa perire queli che s-infida d-essa, (lo) simigilantement fa questo mondo che quando li omeni piu s-infida in questo misero mondo, tanto li vien piu tosto a meno ...*[10].

Aussi bien à Voroneţ qu'à Humor, devant les deux créatures aquatiques géantes (*pisces maximus*, dans les *Bestiaires* où ľon appelle *pisces* également les poissons et les mammifères aquatiques) court un poisson de petites dimensions. Le *Physiologue* alexandrin, les versions latines et certains *Bestiaires* affirment que la baleine laisse échapper de ses entrailles une odeur si alléchante que les petits poissons se jettent de leur plein gré devant elle, se laissant engloutir[11].

Le poisson de Moldavie semble plutôt un poisson-pilote et non pas un poisson-victime, probablement ce *musculus* dont parlent certains *Bestiaires* occidentaux[12], mais aussi un *Bestiaire* grec attribué à Damascène le Studion, conservé dans des manuscrits datant du XVIe siècle, édité et réédité aux XVIIe et XVIIIe siècles à Venise, traduit en arabe, par Macaire Zaïme, utilisé par Dimitrie Cantemir vers 1700 à Constantinople, dans L' Histoire Hiéroglyphique, traduit en roumain dans la seconde moitié du XVIII-e siècle, probablement, et copié en Transylvanie et en Moldavie [13].

9 M. Goldstaub, R. Wendriner, *Ein tosco-venezianischer Bestiarius*, Halle, 1982, pp. 49–50, 360–363, v. Indices – *vergillio* et *serra*; McCulloch, F., *Mediaeval Latin and French Bestiaries*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1962, pp. 91–92, 163–165, planche II 1 a–b, VII 6, VIII 1 a–b; Rausch, *op. cit*., p. 221.

10 M. Goldstaub, R. Wendriner, *op. cit*., pp. 58, 151, 365, 400–403.

11 N. J. Curley, *op. cit*., pp. 45–46; T. H. White, *op. cit*., pp. 197–198.

12 T. H. White, *op. cit*., pp. 198–199.

13 V. Cândea, *„Letopisețul Țării Românești (1292–1664) în versiunea arabă a lui Macarie Zaim"*, „Studii", 23/4, 1970, pp. 673–692; G. Graf, *Geschichte der christlichen arabischen Literatur*, Vatican, 1940, pp. 94–112; B. Knös, L' histoire de la littérature néo-grecque, Stockholm, 1969, pp. 397–398; http://www.oversattarlexikon.se/artiklar/B%C3%B6rje_Kn%C3%B6s; A. v. Lantschoot, *Fragments syriaques du Physiologus*, „Le Muséon", 72, 1959, pp. 37–51; Ph. Meyer, *Die theologische Literatur der griechischen Kirche*, Leipzig, 1899, pp. 128–132; M. Moraru, *Alegoria animalieră și fantasticul animalier în Istoria hieroglifică*, „Revista de Istorie și Teorie Literară", Bucarest, 21/3, 1972, p. 482; P. Olteanu, *Sintaxa și stilul paleoslavei și slavonei*, Bucarest, 1974, pp. 268 sq. Voir aussi C. Velculescu, Lucia Toader, *Damaschin Studitul și „Pseudo-Fiziologul" editat de C.N. Mateescu* in *Texte uitate. Texte regăsite*, FNȘA, București, 2006, pp. 127 – 178; C. Velculescu, *Câteva noi informații despre Bestiarul lui Damaschin Studitul*, in *Dimitrie Cantemir. Dimensiuni ale universalității*, coord. Pavel Balmuș, Svetlana

Nous citons ici un fragment de la description du *kite de mer* comme appelle le traducteur roumain la créature qui a les caractéristiques de la baleine (ou *aspidocélone*) et du *prion* ou *serre* de l'ancien *Physiologue* et des *Bestiaires* latins: *Sont appelés kites les grands poissons qui se trouvent dans la mer ... et le navire sur lequel la colère de Dieu tombera lui faisant rencontrer cette sorte de kites (qui n'avalent pas seulement des petits navires, mais même les grands...) les renversent et les font couler et mangent les hommes ... Mais* à *part tout ce qu'il a, il est aussi effrayant ... Car, en dépit du fait qu'il est si grand, il ne peut pas marcher seul ... Pour ce faire, il y a un poisson très petit qui indique au kite où marcher et ne pas aller là où l'eau est basse et où les hommes peuvent l'attraper*[14].

Le *Bestiaire* grec attribué à Damascène le Studion donne rarement des interprétations, mais laisse au lecteur le soin de les trouver, amplifiant en revanche les anciennes informations par des indications sur les propriétés médicinales de certain des animaux décrits, sans pour autant nier leur signifiant spirituel[15].

Quant à l'éléphant peint sur le bord supérieur de la mer – Iremarquable par sa grandeur et sa beauté à Voroneţ, moins réussi pourtant mais visiblement accentué à Humor, Moldoviţa et Suceviţa – Iil est également présent (sans avoir la même importance) dans d' autres peintures du Jugement Dernier. De la bouche de l'éléphant ne sort aucun fragment humain et aucun texte médiéval ne nous dit qu'il aurait été carnivore. Pourtant, à partir du *Physiologue* alexandrin, on raconte avec constance que l'éléphant et sa compagne, après avoir mangé la mandragore, symbolisent Adam et Ève tombés dans le péché, d'où leur association avec Adam et Ève dans les images qui les représentent chassés du Paradis[16].

Plus proche encore de la possible intention des peintres de Moldavie nous apparaît la pensée de l'interprète de la nature du *Bestiaire* toscano-vénitien concernant les récits sur l' incapacité des éléphants à plier les jambes à cause de l'absence d' articulations aux genoux: *Questo lionfante significa una maniera di omeni di questo mondo ... come lo leonfante non a zontura ale gambe per potersi aiutare, cusi sono omeni tanto soperbi, che non a in si alguna umilitade, ma sempre sta superbiosi ..., e lo demonio sta apariato, et*

Korolevski, Chișinău, 2008, pp. 55 – 64.

14 Biblioteca Academiei Române, ms. rom. **3548**, f. 18–19 (cf. dauphin en tant qu'animal bienveillant f. 9v–10).

15 Cette manière d'utiliser le matériel informatif du *Physiologue* avec d' autres sources d' information écrites ou orales a une représentante illustre, Hildegard von Bingen, *Physica* (v. *Das Buch von den Tieren*, trad., introduc. et notes de Peter Riethe, Salzburg, 1996, pp. 15–21, 82, 88–89 sq.)

16 O. Seel, *op. cit.*, pp. 63–65; U. Treu, *op. cit.*, pp. 80–84; T. H. White, *op. cit.*, pp. 24–28, 165–168. Cf. A. Bratu, *Pictura murală maramureșeană*, Bucarest, 1982, fig. 24.

quando lo vede che l-omo se tien securo et infidase in questo debole speranze, lui viene et falo cazer.[17]

On apprend du *Bestiaire* de Damascène le Studion d' autres détails sur l' éléphant, suggérant de toute évidence un décodage tel que "celui facile à duper", "celui qui tombe facilement dans le piége"[18]. Possible *signum* de la chute des protoparents, à cause de leur superbe ou de leur absence de discernement, l' éléphant se trouve d' habitude au bord de la mer, réplique terrestre des "grands kites".

A Suceviţa, dans l'emplacement des animaux sur la verticale, sous un quadrupède difficile à identifier, on aperçoit un serpent et ensuite, plus bas, un singe qui porte quelque chose dans ses bras, aujourd'hui difficile à identifier. A Suceviţa on observe également un singe, mais dans la scène de la Genèse. Les animaux de la Parousie, interprétés *in malam partem*, ont chacun un correspondant dans la Genèse, avant la chute, interprétable *in bonam partem*.

L' habitude du singe à imiter tout ce qu'il voit faire les homes (nature mentionnée par la *Physiologue* alexandrin) a pour l' interprète du *Bestiaire* toscano-vénitien une valeur de significant negative: *Questa simia, quando la contrafa zo che la vede a far, significa tutti queli che pecano volentiera*[19].

La presence du lion parmi les animaux dévorateurs d'hommes semble toute naturelle; néanmoins, leur valeur symbolique se trouve ici aussi au premier plan, ce qu'on peut comprendre notamment en regardant l' alignement logique de Voroneţ: *griffon* ("zgripsor" en roumain) – *elephant* – *dragon* – *lion*. A eux vient s'ajouter le groupe massif des bêtes sauvages, en haut et à gauche de la scène (chacune ayant sa proper possible interpretation *in malam partem*)[20], bêtes à côté desquelles la presence du cerf ne peut que surprendre[21].

Pourquoi le cerf est-il là? Que voulaient transmettre les créateurs du programme de la peinture? D'habitude nous voyons dans le cerf le personage

17 M. Goldstaub, R. Wendriner, *op. cit.*, pp. 60, 413–419. Pour l' évolution de la représentation de l' éléphant au Moyen Age, v. N. C. Flores, *The Mirror of Nature Distorted. The Medieval Artist's Dilemma in Depicting Animals*, in J. E. Salisbury (ed.), *The Medieval World of Nature: a Book of Essays*, New York – Londres, 1993, pp. 3–46; C. Lund, *Bild und text in mittelalterlichen Bestiarien*, in G. Febel, G. Maag, (ed.), *Bestiarien im Spanungsfeld zwischen Mittelalter und Moderne*, Tübingen, 1997, pp. 62–74.

18 Biblioteca Academiei Române, ms. rom. **3548** f. 10v–11v.

19 M. Goldstaub, R. Wendriner, *op. cit.*, pp. 22, 281–283; U. Treu, *op. cit.*, pp. 86–87, 92–95; O. Seel, *op. cit.*, pp. 67–68; T. H. White, *op. cit.*, pp. 34–35.

20 En ce qui concerne l'ours, nous rappelons la tradition notée par Hildegard von Bingen, *op. cit.*, pp. 16, 89; Damascène le Studion, *op. cit.*, ms. rom. **3548**, f 3v. Outre le renard, le porc (probablement un sanglier), un quadrupède fauve, il y a encore deux quadrupédes blancs. Pour les trois derniers, nous pouvons penser à la *crocota*, *hiène*, *lynx*, *leucrocota*, *lysicius*; A. Müller, C. B. Müller (ed.), *Einhorn und Nachtigall: die 200 schönsten Miniaturen aus dem Tierbuch des Petrus Candidus*, Stuttgart-Zürich, 1993.

21 Pour la plus ancienne rédaction, v. O. Seel, *op. cit.*, p. 43; U. Treu, *op. cit.*, p. 58.

positif des versets des Psaumes (*Assoiffée est mon âme de toi, Seigneur, comme le cerf est assoiffé de l' eau des sources*), des interprétations du *Physiologue* ou des chants de Noël roumains à contenu pré Chrétien[22]. On oublie que, pareil à toute créature, le cerf a lui aussi une signification négative: fier de ses bois (l' orgueil – *superbia* – occupe la première place parmi les sept péchés capitaux), le cerf reste pris dans les branches des arbres de la forêt jusqu'à ce que les chiens le mettent en pièces.

Mais le cerf – à part le fait qu'il soit porteur d'une signification négative – peut donner naissance à des êtres composés tels que le *tragelaphos* (du gr. *tragos* – chèvre et du gr. *elaphos* – cerf), creature aggressive selon certaines opinions, et dont la respiration est faite de flammes, selon d'autres[23]. C'est le cas de rappeler ici le cerf maléfique du conte de Harap Alb (Le Maure Blanc), altier, agressif, miraculeusement paré de pierres précieuses. De la bouche du cerf de Voroneţ sortait probablement, dans la peinture initiale, un fragment d'homme et des narines un souffle enflammé et meurtrier.

Plus difficile à expliquer nous semble la présence des oiseaux, considérés tant d'un point de vue zoologique que d' un point de vue symbolique. Le hiboux et le corbeau de Voroneţ, pourraient avoir une présence justifiée, mais que signifient les colombes et les cicognes de Suceviţa? Pourquoi le mystérieux et géant oiseau blanc de Humor est-il assis sur le bord de la rivière de feu, là où celle-ci s'unit à la mer, au-dessus du serpent marin ennemi? Quoique blanc, aurait-il la même nature que l'oiseau violacé de Voroneţ, le seul qui étend ses ailes dans le monde oppressant et dur de l'agressivité perpétuelle?

Continuant sur la voie ouverte par Basile le Grand, Ambroise de Milan et Isidor de Séville, les *Bestiaire*s parlent d' un oiseau qui se trouve sur les bords de la mer – l' oiseau *halcyon* – blanc dans certains récits, aux lignes violacées dans d' autres, oiseau pour l' amour duquel la mer, en plein hiver, calme ses tempêtes pendant quatorze jours[24]. En d'autres narrations, l' oiseau blanc-bleuâtre qui se trouve sur les côtes rocheuses de la mer a pour nom *(h) érodius* et on affirme qu'il aurait la capacité de discerner la présence d' un chrétien parmi les personnes appartenant à d' autres croyances[25].

22 M. Brătulescu, *Colinda românească,* Bucarest, 1981; M. Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis Han,* Bucarest, 1980, 1980, pp. 148–165.

23 L. Charbonneau-Lassay, *La mystérieuse emblématique de Jésus-Christ*, De Brouwer, 1940, chap. *Le cerf*; L. Charbonneau-Lassay, *Le Bestiarire du Christ*, Paris, 2006, pp. 241-258; R. Barber, *Bestiary* (ms. Bodley 764), Oxford, 1993 ; N. J. Curley, *op. cit.*, pp. 29, 79; T. H. White, *op. cit.*, recense plusieurs animaux composés, pp. 19, 33, 52–53. De même Petrus Candidus, in A. Müller, C. B. Müller, *op. cit.*, pp. 14, 24, 26.

24 L. Wehrhahn-Stauch, *Eisvogel*, in Kirschbaum, *op. cit.,* vol. I, pp. 597–598; T. H. White, *op. cit.*, pp. 123–124.

25 Mc Culloch, *op. cit.*, pp. 125–126, (*heron – herodius*, *fulica – ardea*); W. George, S. Yapp, *The Naming of the Beasts. Natural History in the Medieval Bestiary,* Duckworth, 1991, pp. 141–142; Damascene le Studion, *op. cit.*, ms. rom. **3548**, f. 12; A. Müller, C. B. Müller (ed.), *op. cit.*, p. 32; A. Crivăț, *Diomediae aves – histoire naturelle et lecture allégorique*

Les oiseaux du *Jugement Dernier*, quoique ayant des ailes, à part quelques exceptions, ne volent pas, devenant justement pour de cette raison, plus éloquents. A part l'oiseau de Voroneţ, supposé être le *(h)alcyon*, il y a un autre à Humor, figuré en haut d'une montagne, répondant clairement à l'appel lancé par l'ange buccinateur.

De manière similaire, dans un dialogue des formes avec l'ange buccinateur, l'oiseau de Probota lève ses ailes vers le ciel prêt à s'envoler des rochers qui se trouvent entre la rivière de feu et la région montagneuse de la résurrection des morts. L'habileté du peintre de Probota, supérieure à celle du peintre de Humor, nous aide à comprendre la nature de ces rarissimes oiseaux de la Parousie.

Sur le rocher qui se trouve en haut et à droite de la scène de Voroneţ ou discerne un oiseau aux ailes largement ouvertes, prêt à s'envoler. S'agirait-il du phœnix – un *typos* du *Livre de la nature* de la résurrection des morts dans leurs corps au moment de la Parousie?

En ce qui concerne le *phœnix*, le *calandrinon*, le *halcyon* (les oiseaux prêts à voler de Voroneţ, Humor, Probota font-ils effectivement partie de ceux-ci?), nous avons seulement des interprétations positives, laudatives et non pas également négatives, comme il arrive pour presque toutes les créatures.

La situation des colombes qui signifient d'habitude soit le Saint Esprit, soit (si elles sont représentées en groupe et ont des couleurs différentes) la foule des croyants ou, des fois, les bons prêcheurs[26] apparaît comme différente. Il y a pourtant une interprétation négative explicite de la colombe, par la *luxuria*, qui a des racines dans les affirmations de Clément d'Alexandrie se rapportant aux oiseaux[27].

Leur nombreuse présence à Humor découlerait-elle de cette interprétation?

Nous devrions de même rappeler que dans les illustrations du *Physiologue*, des *Bestiaires* et des *Aviaires*, les images des oiseaux se confondent souvent

dans quelques encyclopèdies latines du Moyen Âge, in *Matérialité et immatérialité dans l'Église au Moyen Âge*, Stéphanie Diane Daussy, Cătălina Gîrbea, Brîndușa Grigoriu, Anca Oroveanu, Mihaela Voicu (ed.), Bucarest, 2012, pp. 233- 242.

26 N. J. Curley, *op. cit.*, pp. 29, 64–66; O. Seel, *op. cit.*, pp. 52–54; U. Treu, *op. cit.*, pp. 68–72; T. H. White, *op. cit.*, pp. 144–145; pour la *colombe* de Hugo de Folieto, v. F. Ohly, *Probleme der mittelalterlichen Bedeutungsforschung und des Taubenbild des Hugo des Folieto*, in F. Ohly, *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt, 1977, pp. 274–305.

27 McCulloch, *op. cit.*, pp. 111–112; B. Gering, *Ikonographie eines Weltgerichtes der Arte delle Alpi – Der Freskenzyklus vom Ende des Quattrocento aus dem Santuario von Montegrazie/Imperia*, Frankfurt am Main, 1993, sourtout p. 255; D. Schmidtke, *Lastervogelserien. Ein Beitrag zur spätmittelalterlichen Tiersymbolik*, „Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen", Bd. 212/2, 1975, pp. 241–264, sourtout pp. 245–246; F. Zambon, (ed.), *Il Fisiologo*, Milano, 1982, p. 12; F. Zambon, *L'alfabeto simbolico degli animali.*
I bestiari del medioevo, Roma 2003.

entre elles, dominées par une figure stéréotype. Il se pourrait donc que le peintre de Humor aurait eu l'intention de réprésenter différents oiseaux (deux parmi eux sont de toute évidence des cigognes) et nos pas de représenter plusieurs colombes. Si le nombre d'oiseaux de la scène de la résurrection des morts de Humor serait effectivement de sept, on peut suggérer que la tradition (qui s'est constituée à partir du XIV-e siècle) trouve ici les symboles des sept péchés capitaux non seulement dans les sept mammifères[28], mais aussi dans les sept oiseaux.

Toutes ces images médiévales sont certainement liées également à la prophétie d' Ézéchiel (VII, 2–17): les hommes punis par la colère divine pour leurs méfaits erreront comme des colombes égarées dans les montagnes.

Pour presque chaque oiseau caché dans les rochers des scènes peintes à Voroneţ, ainsi que pour les apparemment inoffensives chèvres et lièvres, nous trouvons dans le *Physiologue* et dans les *Bestiaires* des parangons dont les décodages convergent vers les significations des autres animaux. Ce qui confirme notre conviction qu'on se trouve en présence d'un scénario plus compliqué que la sortie des morts de ventre des bêtes qui les ont jadis avalés.

Dans les peintures analysées, les animaux représentent non seulement des réalités premières, mais surtout des *typos* du *livre de la nature* décodés *in malam partem*, donc figurant les péchés humains ou les forces du mal[29]. De cette mentalité sont apparues les psychomachies qu'on trouve dans les bestiaires des sculptures romanes comprenant des bêtes, figurations des péchés qui, soit déchirent l' homme, soit tombent vaincus sous ses pieds[30].

La resurrection des morts des peintures moldaves parachève une idée à peine esquissée par les représentations antérieures: l' homme est mis chaque jour en pièces par des bêtes redoutables et le sens de son entrée dans une demeure sacrée réside justement dans la résurrection de cette mort quotidienne[31].

A Hilandar (la Serbie du XIIIe siècle), les croyants rassemblés autour d' un moribond entouré de ses propres péchés – bêtes et oiseaux, qui le dévorent – prononcent une prière pour la sortie de l' âme.

A Prizren (la Serbie des premières années du XIVe siècle), dans la scène du Jugement Dernier, la femme autour de laquelle s'entortille un serpent-dragon qui la mord est la *luxuria*, connue par tant de sculptures romanes, tandis

28 D. Schmidtke, *op. cit.*, surtout p. 245.

29 K. Alpers, *Physiologus*, in *Theologische Realenzyklopädie*, 26, Berlin – New York, 1996, pp. 596–602.

30 G. de Champeaux, Dom S. Sterckx, *Einfuhrung in die Welt der Symbole*, Würzburg, 1990, pp. 73–91, 280–306, sourtout pp. 280–285; V. H. Debidour, *Le bestiaire sculpté du Moyen Age*, Grenoble, 196.

31 C. Velculescu, *Die Tiersymbolik in der Wandmalerei der rumänischen Länder*, in „New Europe College Yearbook, 1994–1995", Bucarest, 1998, pp. 297–310; C. Velculescu, Ileana Stănculescu, *Tiersymbolik in der religiosen Kunst. Bilder aus Rumänien*, „Das Münster", 55, 2002, n. 4, pp. 282 – 291.

que l' homme vaincu et déchiré par un lion a, de toute évidence, la même signification que celui vaincu par le péché[32].

Toujours à Prizren on trouve l' une des plus intéressantes représentations du *Parangon de la Licorne*: l' homme persécuté par la bête trouve son refuge dans un arbre, sous la protection de la Mère Suppliante (*Orante*) dans une image qui rappelle la connexion avec le motif de l' échelle, faite dans une variante de ce parangon en Gesta Romanorum ou dans les vers du poète byzantin Manuil Phillis (fin du XIIIe siècle – début du XIVe siècle)[33].

Au monastère de Râşca (XVIe siècle, Moldavie, Roumanie), le créateur du programme de la peinture a placé le *Jugement Dernier* dans un parallélisme voulu avec la représentation de l'échelle de Jean le Sinaïte (dans la variante iconographique qui suppose une contamination avec la *Hiérarchie Angélique* de Pseudo-Dionysos l' Aréopagite). Les moines qui s'écroulent à cause des péchés incarnés par les démons deviennent à Râşca le miroir des gens dévorés par les bêtes-péchés qui les ont jadis avalés[34].

Les animaux de la résurrection des morts peints sur les murs extérieurs de Moldavie au XVIe siècle constituent (dans l' intention des créateurs d'images) un *typos* de la nature[35], dans une conception concordant avec la typologie biblique et extrabiblique parfaitement exprimée dans l'Arbre de Jéssé – surtout dans la représentation de Voroneţ – Iet avec la pensée historique typologique dominante dans la chronique de l' évêque de Roman, Macarie, et dans les écrits de ses successeurs, Ephtimie et Azarie, tous les trois disciples de la *Chronique* du byzantin Manasses.

Les images des animaux peints ont donc des contrepoids dans les textes écrits sans pour autant se superposer à aucun texte, ni sur le plan de l' inventaire thématique, ni celui de la disposition syntactique des motifs destinés à exprimer un certain sens.

Parmi les texts qui imposent des parallèles, le *Physiologue*, dans sa forme alexandrine, traduit en vieux slave en Bulgarie des siècles X–XIII, est passé également chez les Russes (manuscrits des XV–XVIIe siècles.). Nous sommes donc autorisés à déduire que dans son passage il est arrivé à la connaissance des croyants roumains. On se rappelle que vers le début du XVIe siècle, dans sa capitale de Curtea de Argeş, Neagoe Basarab utilise dans ses

32 V. J. Duric, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, München, 1974, fig. 32, p. 69.

33 J. W. Einhorn, *Das Einhorn als Sinnzeichen des Todes*, „Frühmittelalterliche Studien", 6, 1972, p. 392; C. Velculescu, *Cărți populare și cultură românească*, Bucarest, 1984, pp. 10–11.

34 En ce qui concerne la representation des demons en tant que monsters zoomorphes dans le *Jugement Dernier*, v. M. Garidis, *Études sur le Jugement Dernier post-byzantin du XVe et la fin du XIXe siècle*, Thessalonique, 1985, pp. 31–62.

35 K. Ahrens, *op. cit.*; C. Meier, *Argumentationsformen kritischer Reflexion zwischen Naturwissenschaft und Alegorese*, „Frühmittelalterliche Studien", 12, 1978, pp. 116–159; F. Ohly, *Ausgewählte und neue Schriften zur Literaturgeschichte und zur Bedeutungsforschung*, Stuttgart – Leipzig, 1995, pp. 472 sq.

Enseignements[36] le *Physiologue* sans qu'on puisse préciser laquelle des variantes lui fut connue.

Deux des *Bestiaires* fréquemment cités (celui toscano-vénitien et celui de Damascène le Studion) sont liés au monde de Venise avec lequel la Moldavie du XVIe siècle avait tant de liens. Les décodages implicites ou explicites de ces *Bestiaires* appartiennent au niveau moral mais, par leur introduction dans le complexe du Jugement Dernier, ils doivent être décodés de manière eschatologique.

Le *Bestiaire* de Damascène le Studion, créé après 1565, comprend des narrations à circulation antérieure et il est fort probable que ces narrations ne fussent pas étrangères du moins aux peintres. Les images ont circulé pourtant (comme dans tant ďautres cas) et de manière indépendante par rapport aux textes avec lesquels elles ont un contenu commun. Reste ici toujours présente la question de la concordance entre ľ intention de ľémetteur du message (donc du créateur du programme iconographique) et le décodage donné par les récepteurs, en ľoccurrence les fidèles moldaves du XVI-e siècle et des siècles suivants.

Quoiqu'il nous semble superflu, nous soulignons pourtant que cette étude n'affirme pas une priorité temporelle de la Moldavie sur le programme iconographique discuté. Plus que les priorités temporelles, ce qui nous préoccupe est le sens spirituel du programme.

Traducere franceză: Paul Stahl

36 Dan Zamifrescu (ed.), Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie: probleme controversate, București, 1973; C. Velculescu, *Cărți populare* ..., Bucarest, 1984, voir l'Index; Maria Magdalena Székely, *Bestiarul lui Neagoe Basarab*, în *In honorem: Cătălina Velculescu la aniversară*, Cristina Bogdan, Policarp Chițulescu, Ileana Stănculescu (ed.), București, 2012, pp. 345 – 358.
Pour la première variante de notre article voir: Etudes et documents balkaniques et méditerranéns, 22, Paris, 2000, pp. 51-63. Voir: http://www.phstahl.org.

TIERSYMBOLIK IN DER RELIGIÖSEN KUNST. BILDER AUS RUMÄNIEN

Man könnte erwarten, dass wir beim Angehen der Thematik der Tiersymbolik in der religiösen Kunst mit der Vorstellung einiger Bilder aus unseren ersten Kirchen beginnen. Über die Grundmauern dieser Kirchen legen die archäologischen Forschungen Zeugnis ab. Und über die Art, wie deren Mauern einst aussahen, erfahren wir einiges aus verschiedenen, wenn auch fragwürdigen Rekonstruktionen. Doch nichts ist mehr darüber zu erfahren, wie deren Wandmalereien aussahen oder die Handschriften, ohne die eine Kirche schwer denkbar ist. „Hinter den Karpaten", dort wo wir, die wir eine romanische Sprache sprechen, zu Hause sind, gibt es ein Land, in dem zu allen historischen Schicksalsschlägen des ersten Jahrtausends n. Chr. auch noch die schweren Erdbeben hinzugezählt werden müssen, über die die Lehrbücher der Kunstgeschichte leider nichts zu berichten wissen. Wir sind aber ein Erdbebenland; eine Rekonstruktion der Erdbebengeschichte des letzten Jahrtausends beweist, dass sich in den Gebieten außerhalb des Karpatenbogens dreimal pro Jahrhundert je ein Erdbeben mit einer Stärke von mindestens 7 auf der Richterskala ereignete, und einmal in einem Jahrhundert überschritt ein Beben sogar die Stärke 8 auf derselben Skala.

Wenn dann zu diesen Schicksalsschlägen auch noch die von Brandstiftungen begleiteten Tatareneinfälle sowie die Einfälle der Türkenheere bis gegen Mitte des 19. Jhs hinzugezählt werden, wird es mehr als offensichtlich, weshalb im Folgenden bloß Malereien ab dem 16. Jh. vorgestellt werden können. Die meisten dieser Malereien stammen aus der Moldau (16. Jh.) und der Walachei (16.–19. Jh.). Leider haben wir beide nur wenige Kirchen aus dem Gebiet innerhalb des Karpatenbogens erforscht, so dass wir hinsichtlich dieses Landesteils nur einige Beispiele aus der Maramuresch zeigen werden.

Ein besonderes Kapitel der Kunstgeschichte des Landesteils innerhalb des Karpatenbogens betrifft die Kunst der mitwohnenden Minderheiten – Deutsche und Ungarn. Wir wollen hier bloß auf die Existenz eines Unikats hinweisen: In Honigberg (Härman) im Burzenland (Ţara Bârsei) ist auf der Innenwand der Grabeskapelle die in ganz Rumänien einzige Darstellung der hl. Jungfrau mit dem Einhorn zu sehen, dies in einem Komplex von Tiersymbolen, die auf das *Defensorium beatae Mariae virginis* zurückgehen.[37]

37 Ruxandra Balaci, *Noi aspecte iconografice în pictura murală gotică din Transilvania. Hărman şi Sânpetru* (I), in: "Studii şi cercetări de istoria artei. Seria artă plastică" 36, 1989, S. 3–18. Jürgen Werinhard Einhorn, *Spiritalis unicornis. Das Einhorn in Literatur und Kunst des Mittelalters*, 2. Aufl., München 1998, S. 272–276, 500 (D–425n).

In der Nord-Moldau wurde kurz nach dem Jahr 1530 eine systematische Aktion gestartet, die bis etwa 1600 anhielt und die in der Bemalung der Außenwände von Kirchen, vor allem aber von Klöstern bestand.[38] Von diesen sind uns etwa elf bis heute erhalten geblieben. Manche davon waren neu errichtete Bauten, andere bestanden jedoch schon seit dem Ende des 15. Jhs (einige Beispiele: Humor, Moldoviţa, Arbore, Voroneţ, Suceviţa). Im Falle einiger dieser Kirchen sind uns die Namen jener bekannt, die den Malerteams vorstanden, doch wissen wir nichts über deren Ausbildung. Auch sind uns die Abbildungen der Stifter (Wojwoden oder große Bojaren) erhalten geblieben, auf die die Initiative zur Errichtung und Bemalung der Kultstätten zurückgeht.

Dem Betrachter, der sich einer der erwähnten Kirchen nähert, drängt sich vor allem das beeindruckende *scenario* der Wiederkunft Christi auf, also das des *Jüngsten Gerichts.*[39] Im 16. Jh. Blickte dieses *scenario* auf ein mehrhundertjähriges Bestehen zurück. Da zu jener Zeit die Anmaßung der einzigen Autorschaft und der Originalität der künstlerischen Ideen nicht herrschte, gingen die geschriebenen Seiten und die bildlichen Darstellungen von einer Gemeinschaft zur anderen über, sie durchkreuzten sich und beeinflussten einander.

Auf der westlichen Außenwand des Klosters Voroneţ erkennen wir die wichtigsten Momente der Wiederkunft Christi:

- Die Rolle der Zeit (hier mit den Zeichen des Tierkreises) wird zusammengerollt
- Christus kommt als Weltenrichter, zusammen mit den 12 Aposteln
- der leere Thron Hetimasias
- das Himmlische Jerusalem
- der feurige Pfuhl
- die Auferstehung der Toten – und innerhalb dieses Unterthemas gereicht eine besondere Aufmerksamkeit den Tieren.

38 Paul Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord, des origins à la fin du XVIe siècle. Architecture et peinture*, Paris 1930. Grigore Nandriș (& Wladyslaw Podlacha), *Christian Humanism in the Neo-Byzantine Mural Painting of Eastern Europe*, Wiesbaden 1970. Miltos Garidis, *Études sur le Jugement Dernier postbyzantine du XVe et la fin du XIXe siécles*, Thessalonique, 1985. Juliana Nina Batali, *Aspetti dell'iconografia del Giudizio Finale nella pittura esterna moldava dell'epoca di Pietro Rareș (1527–1546)*, in: „Byzantion. Revue internationale des études byzantines" 55, 1985, S. 39. Ana Dumitrescu. *La façade ouest de Saint-Georges de Voroneț, en Roumanie*, in: „Cahiers balkaniques" 6, 1984, S. 117–152 (diese Ausgabe der Zeitschrift ist insgesamt dem Thema *Weltgericht* im Südosten Europas gewidmet). Idem, *Représentations byzantines du Jugement dernier* à *la fin du Moyen Âge. Thése de doctorat sous la direction de Madame Tania Velmans*, Paris, 1992. Anca Vasiliu, *La traversée de l'image. Art et théologie dans les église moldaves au XVIe si*ècle, Paris 1994.

39 Ileana Stănculescu, *Il Giudizio Universale nella pittura murale esterna del Nord della Moldavia*, Bologna 2001 (mit Bibliographie).

Der Tradition zufolge werden bei der Parusie, wenn die Engel in ihre Posaunen blasen und die Toten ihren Gräbern entsteigen, die in den Meeren verschwundenen Menschen oder die von wilden Tieren zerfleischten sich leiblich wieder zusammenfügen, letztere aus den Fragmenten, die aus den Bäuchen ihrer Zerfleischer wiedergewonnen werden. Fast selbstverständlich scheint es uns, Teile von menschlichen Leibern aus dem Rachen eines Drachen, dem Schnabel eines Greifts und aus dem Maul von Löwe oder Bär hervorquellen zu sehen. Doch in demselben Gemälde stehen auch ein Elefant, ein Hase, ein Hirsch, ein Affe, dann Tauben, Störche oder eine Ziege beieinander, lauter Tiere, aus denen nichts hervorquillt, weil sie eben nie Menschen gefressen haben.[40] Weshalb aber haben die Maler auch diese Tiere in das Bild aufgenommen?

Der riesige Wal von hier sieht aus wie der *bestia de funde* aus den abendländischen Bestiarien oder Tierbüchern, gelenkt, weil er nicht gut sehen kann, von einem *musculus* genannten kleinen Fisch. Die Medusa, die Schlangen, der Steinbutt, der Krebs, die jeweils zu zweit gekoppelten Fische, der Schwertfisch, kaum anderen bildlichen Darstellungen des *Endgerichten* präsent ist, ohne dass ihm jedoch die gleiche Bedeutung beigemessen wird. Aus dem Maul des Elefanten ragt kein Fragment eines menschlichen Leibes hervor, und es wird gewöhnlich auch nicht behauptet, dass er ein Fleischfresser wäre. Beginnend jedoch mit dem alexandrinischen *Physiologus* wird über den Elefanten laufend berichtet, dass, nachdem er zusammen mit seiner Kuh *mandragora* gefressen hätte, sie beide zum *signum* für die der Sünde verfallenen Adam und Eva geworden wären, deshalb auch ihre Einbindung in die biblischen Darstellungen der Austreibung aus dem Paradies stammt.[41]

Die Präsenz des Löwen unter den menschenfressenden Tieren scheint eine selbstverständliche. Der Löwe, in Voroneţ neben dem Drachen platziert, der seinerseits hinter dem Elefanten und dem Greifen in der Reihe steht, regt zu einer Reflexion an, die über eine einfache formelle Identifikation hinausgehen soll. Zu dieser logischen Reihenfolge *zgripsor* (Greif) – Elefant – Drache – Löwe kommt die große Gruppe von Wild aus der linken oberen Ecke der Szene hinzu (jedes mit seiner möglichen Deutung in *malam partem*), alles wilde Tiere, an deren Seite die Präsenz des Hirschen nur verwundern kann. Was hat der Hirsch hier zu suchen? Was wollten die Gestalter der Malerei damit andeuten? Obwohl das Image des Hirschen für gewöhnlich Deutungen

40 Cătălina Velculescu, Ileana Stănculescu, *Animaux et parables dans les monastéres moldaves du XVIe siècle*, in: „Études et documents balcaniques et mediterrannéens" (Paris) 22, 2000, S. 51–62.

41 N. Henkel, Chr. Hünemörder, W. Seibt etc.: *Bestiarium*, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 1, München-Zurich 1980, S. 2072–2080. W. Seibt, J. Gruber, N. Henkel etc.: *Physiologus*, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 6, München-Zürich 1993, S. 2117–2122. Cătălina Velculescu, Viorel Guruianu, Manuela Anton (Hrsg.): *Fiziolog, Bestiar*, Bucureşti 2001.

in bonam partem suggeriert, gibt es dennoch auch Erzählungen, die ihn als eitel, aggressiv, mit einem tödlichen brennenden Atem darstellen.

In der Senkrecht-Darstellung der Tiere in Suceviţa liegt unterhalb eines kaum identifizierbaren Vierfüßlers eine Schlange (oder zwei Schlangen?), möglicherweise die *amphisbena*, die zweiköpfige Schlange aus den *Bestiarien*. Eine Stufe tiefer kauert ein Affe, der etwas heute schwer Identifizierbares im Arm hält. Zu unterstreichen wäre die Tatsache, dass ebenfalls in Suceviţa auch ein weiteren Affe anzutreffen ist, diesmal aber in der *Genesis*. Die *in malam partem* zu deutenden Tiere aus der *Parusie* haben alle je eine Korrespondenz in der Genesis, nämlich vor dem *Fall*, als sie untereinander noch nicht zerstritten waren. Der die Menschen nachahmende Affe, schon im alexandrinischen *Physiologus* präsent, erhält in den *Bestiarien* den eindeutigen Wert eines negativen Signifikants.

Schwerer zu erklären, sowohl zoologisch als auch symbolisch, ist die Präsenz der Vögel. Für die Eule und den Raben von Voroneţ könnte es vielleicht eine Rechtfertigung geben. Was jedoch bedeuten die Tauben und Störche von Suceviţa? Weshalb steht der mysteriöse weiße Riesenvogel von Humor am Ufer des Feuerflusses, oberhalb der feindlichen Seeschlange? Hat er vielleicht, obwohl weiß, dieselbe *natura* wie der bläuliche Vogel von Voroneţ (möglicherweise der *halcyon* oder aber der *herodius*), einer der wenigen Vögel mit ausgebreiteten Flügeln in dieser bedrückenden und rohen Welt der ununterbrochenen Aggressivität?

In Humor sehen wir hoch oben auf dem Bergeskamm, im Kloster Probota auf den Felsen zwischen dem feurigen Pfuhl und der bergigen Gegend der Auferstehung der Toten und in Voroneţ auf dem Felsen im oberen rechten Eck der Szene je einen Vogel mit weit ausgebreiteten Schwingen, im Begriff aufzufliegen in Beantwortung des Rufs des Engels, der in seine Posaune bläst. Sollte das der *Phönix* sein, das *signum* aus dem *liber naturae* für die leibliche Auferstehung der Toten bei der Parusie?

Für die dem Schein nach so harmlosen Tiere, die zwischen den Felsen des „Josaphat-Tales" versteckt sind, lassen sich im *Physiologus* und den *Bestiarien* Beispiele mit Deutungen *in malam partem* finden. Dies festigt unsere Überzeugung, dass wir ein komplizierteres Szenarium vor Augen haben als nur das Hervorquellen der Toten aus den Bäuchen der Tiere, die sie einst gefressen hatten. In den Malereien, die wir untersucht haben, stellen die Tiere nicht bloß eine primäre Realität, sondern vor allem Symbole aus dem *liber naturae* dar, *in malam partem* als menschliche Sündem oder als Mächte des Bösen gedeutet. Die *Auferstehug der Toten* aus den Kirchen der Moldau führt eine idee zu ihrer Vollendung, die auch in den vorhergehenden Darstellungen dieses Themas schon angedeutet war: Täglich lässt sich der Mensch von grausamen, wilden Tieren zerfleischen, und seine Bestimmung, eine heilige Stätte zu betreten, besteht eben in der Auferstehung aus diesem alltäglichen Tod.

Ein weiteres wichtiges Thema der Außenwandmalerei aus der Moldau ist, neben dem *Jüngsten Gericht*, auch die *Leiter* des Johannes Klimakos. Im Kloster Râşca zum Beispiel haben die Gestalter der Malerei das *Jüngste Gericht* in einen gewollten Parallelismus zur Darstellung der *Leiter* gestellt, die, wie auch in andersen zeitgenössischen moldauischen Kirchen, in einer ikonographischen Variante gemalt ist, die den Einfluss der *Hierarchie der Engel* des Pseudo-Dionysius Aeropagita voraussetzt. Die Gestalten, die ihrer von Dämonen verkörperten Sünden wegen niederstürzen, werden zu Spiegelbildern jener Menschen aus der *Auferstehung der Toten*, die einmal von irgendwelchen wilden Tieren – als Verkörperung der Sünden – verzehrt worden waren.

Im Kloster Suceviţa reihen sich oberhalb des täglichen Dramas des Ringens aus dem Umfeld der *Leiter* Szenen aus der *Genesis*. In einem der Fragmente oberhalb der *Leiter* kann man Adam erkennen, der den verschiedenen Tieren Namen gibt und damit die Sprache als Ausdruck des in den Geschöpfen selbst enthaltenen Sinnes einführt. Am obersten Ende der Leiter, die in den Himmel reicht, streckt Christus hilfreich all jenen die Hand entgegen, die sich mühsam emporzuschwingen bestreben. Und dies ist unserer Meinung nach der Schlüssel zur hiesigen Tiersymbolik: Der von wilden Tieren zerfleischte Mensch kehrt zu jenem Menschen zurück, der dieselben mit der Milde seiner wieder erlangten Weisheit beherrscht: ein Plädoyer für die *imitatio* und die *conformitas* mit dem *neuen Adam*. Deshalb wohl haben die Maler von Suceviţa die *Genesis* an gleich mehreren Stellen gemalt: oben auf der Außenwand, oberhalb der *Leiter* des Johannes Klimakos; auf dem Türbogen beim Eingang zum Naos; letztendlich im Naos selbst, dort wo für gewöhnlich der Platz der Szenen aus dem Neuen Testament ist, bzw. der Verkörperung des Logos.

Ein drittes beeindruckendes Thema der Außenwandmalereien ist der *Stammbaum Jesse*, dessen Darstellung auf gründliche Kenntnisse der biblischen Typologie und der Aussprüche über den *seminalen Logos* hinweist. Wir werden jetzt bloß auf die Szene der Geburt Jesu eingehen – als Kernstück, um das sich der gesamte „Stammbaum" dreht. Die Heilige Jungfrau wacht bei dem eher in einem Leichentuch als in Windeln eingewickelten Säugling, der nicht in einer Wiege, sondern vielmehr in einem Grab liegt. Die Tiere um ihn herum sind ein *Ochs*, entgegen der Tradition nicht von einem *Esel* begleitet, sondern von einem *weißen Pferd* und einem *Löwen*. Weshalb wohl ein weißes Pferd? Haben vielleicht ungeschickte Restauratoren etwas am Aussehen des Tieres geändert, so wie wir im Folgenden sehen werden, dass es auch in anderen Situationen passierte? Und warum wohl der *Löwe*? Das Fresko von Voroneţ gehört einer Reihe mit europäischer Verbreitung an, korrelierbar mit der Aussage aus der *Offenbarung des hl. Johannes*: *Ecce vicit leo de tribu Juda radix David aperire librum et septem signacula eius*. Der Löwe wird übrigens auch in einigen

Varianten des *Physiologus* als Zeichen Jesu gedeutet, wobei unter anderem auf die Worte aus der *Offenbarung* angespielt wird.[42]

Bei den vielen anderen Tierdarstellungen werden wir im Folgenden nur auf den Fall der viel zu wenig erforschten Vorhalle eingehen, die in der Kirche von Suceviţa erst später auf der Seite mit der *Leiter* und mit der *Genesis* hinzugebaut worden ist. Bei diesem Neubau wechseln Backstein und weiß getünchtes Mauerwerk einander ab. Auf den weißen Flächen hat jemand – man weiß nicht wer und wann – die Konturen von verschiedenen Tieren gezeichnet, die offensichtlich mit jenen aus der *Genesis* (ebenfalls auf weißem Hintergrund gemalt) übereinstimmen: Hirsche, Bär, Storch, Kamel, Löwe, Einhorn, Schlange, Pfau, Affe. Alle diese Tiere haben uns offenbar eine Botschaft zu übermitteln, die wir aber heute nicht mehr verstehen. Viermal kommt in dem Gemälde der Hirsch in unterschiedlichen Positionen vor, und nur einmal die Rehgeiß. Wie in der Walachei widerspiegeln sich in diesen Malereien Ideen nicht nur aus dem *Physiologus* und den *Bestiarien*, sondern auch aus den *Fabeln* und anderen Arten von Tiererzählungen.[43]

Gehen wir jetzt zur Walachei über. Auch hier wurde das *Jüngste Gericht* häufig auf der Wand um die Eingangstür zur Kirche dargestellt. Die sich bis in unsere Tage erhaltenen Wandmalereien stammen vom Ende des 17. Jhs und aus der darauf folgenden Zeit. In einer dieser muralen Darstellungen, und zwar im Kloster Horezu (oder Hurezi, Orezu; 1690–94), wird den Tieren eine Aufmerksamkeit geschenkt, die vergleichbar ist mit dem Geschehen in der Moldau im 16. Jh. Doch hier herrschen, zum Unterschied von der Moldau, die exotischen, sonderbaren, fabelhaften Wesen vor. Die Präsenz verschiedener Vierfüßler auf der Meeresoberfläche erinnert an das Tierbuch Damaskenos Studites.[44] Für vier der Vierfüßler, die sich auf dem in Horezu gemalten Meer tummeln, gibt es Erklärungen in griechischer Sprache (während die Erklärungen für die Verbannten aus dem feurigen Pfuhl rumänisch lauten!). Der Löwe mit den Flügeln eines Adlers ist der „Navuhodonosor". Der Panther (der hier keine große Ähnlichkeit mit einem Panther hat) mit vier Adlerflügeln und vier Köpfen ist „Alexander" (zweifellos „der Große"). Danach folgen im Bild: „Kiros" (Cyrus) der Bär und schließlich „Avgust Kesar", das Tier mit den zehn Hörnern, zwischen denen ein weiteres, elftes hervorbricht, das größer ist und stärker, mit Augen wie von einem Menschen und einem Maul, welches die anderen ausreißen wird. Die vier Tiere, übernommen aus einem der Traumgesichter Daniels (jenes aus

42 Cătălina Velculescu: *Die Tiersymbolik in der Wandmalerei der rumänischen Länder*, in: „New Europe College Yearbook" 1994–1995, Bucureşti 1998, S. 291–310.

43 Ähnliche Dastellungen scheinen jene von Racu, Gem. Siculeni (katholische Kirche Gârciu), in Transilvanien (Kreis Harghita) zu sein, beschrieben von Vasile Drăguţ, *Pictura exterioară în Transilvania*, in: „Studii şi cercetări de istoria artei. Seria arte plastice" 12, 1965, S. 1965. S. 91.

44 *Fiziolog. Bestiar* (supra), S. 10–11, 79–102.

Kapitel 7), stehen auf dem Weltenmeer, wobei sie das übliche Thema der drei oder vier Könige aus dem *Endgericht* wieder aufnehmen, als Symbol der historichen Zeit. Eine ähnliche, aber nicht identische Szene gibt es auf dem Berg Athos.[45]

Offen bleibt die Frage: Wofür steht der Krebs, für den es keine erläuternde Angabe gibt, dessen griechischer Name *Karkinos* jedoch – wie auch im Deutschen – gleichlautend ist mit der Krankheit: Krebs. Damaskenos Studites spricht in seinem Buch vom *Meereskrebs*, doch wie gewöhnlich übermittelt er uns nicht auch dessen geistliche Deutung. Das „Sternbild des Krebses" – Tier und Krankheit tragen denselben Namen – bleibt jedoch bis auf den heutigen Tag ein Symbol für unheilvolle Zeiten. Das Schweigen der Maler scheint uns kein zufälliges zu sein: Sie haben uns wahrscheinlich ein Emblem des osmanischen Reichs übermittelt, einer militärischen und politischen Großmacht, die zu jener Zeit mit der Vernichtung der rumänischen Fürstentümer drohte. Der Konflikt hatte nicht nur politische, sondern auch religiöse Bedeutungen. Wahrscheinlich nicht zufälling schlängelt sich zwischen den Dämonen mit vielfachen tiergestaltigen Zügen ein grün-blaues Krokodil. Dunkelgrün, die Farbe der Dämonen, war auch das Symbol des Reiches von Istanbul.

Der Wojwode Constantin Brâncoveanu, der Stifter des Klosters von Horezu und – sehr wohl möglich – einer der Anreger des ikonographischen Programms, sollte selbst in Istanbul sterben, zwei Jahrzehnte nach der Baubeendung des Klosters von Horezu. Vor seinen Augen wurder hier seine vier Söhne enthauptet, zusammen mit einem seiner engsten Berater, dem Bojaren Ianache. Danach wurde Brâncoveanu selbst, weil er sich gleich den anderen weigerte, zum Islam zu konvertieren, enthauptet. Sie sind alle sechs heilig gesprochen.

Sehen wir uns nun auch die anderen Tiere an. Die Frösche, die Panzerechsen (?), die Drachen, der Löwe, das Wildschwein, der Bär, der Hirsch (wieder der Hirsch, aber ganz anders gemalt als in der Moldau), die Vögel, die Schlange – sie alle entstammen wahrscheinlich den *Bestiarien*. Das weißgefleckte Tier, möglicherweise ein Leopard, bezwingt einen schwer identifizierbaren Vierfüßler. Auf den Felsen öffnet der weiße Vogel mit einer Art von „Krone" auf dem Haupt seine Flügel, ein Vogel, den wir auch in der Moldau gesehen haben, in demselben offensichtlichen Gleichton mit dem Engel, der die Auferstehung verkündet, wobei er die Rolle der Zeit mit den Tierzeichen zusammenrollt.

45 Massimo Capuani, *Monte Athos. Baluardo monastico del Cristianesimo orientale*, Novara 1988, S. 168; O. Holl, *Weltreiche vier*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. V. Engelbert Kirschbaum u.a., Bd. 4, Rom etc., Sonderausgabe 1994, S. 532–534. *Alexandria*, in: I.C. Chițimia, Dan Simonescu (Hrsg.), *Cărțile populare în literatura românească*, Bd. 1, București 1963, S. 17, 29–30.

Bei vielen anderen Kirchen in der Walachei erfolgt die Auferstehung der Toten, jedoch ohne dass Tiere auftreten, ausgenommen die Fische als Personifizierung des Meeres und die Riesenschlange, glorreich aufgerichtet – wie ein Triumphbogen – als Symbol der Erde, umbewandelt in die „Frau Welt"; so zum Beispiel im Kleinkloster (*schit*) Balamuci (Mitte des 18. Jhs), welches inmitten eines weitläufigen uralten Waldes steht.

Beim Ende des 14. Jhs. errichteten Kloster Cozia wurde Anfang des 18. Jhs eine Vorhalle (Exonarthex) hinzugebaut. In dem hier gemalten *Jüngsten Gericht* reitet der Prinz Erde auf einem Löwen und hat neben sich eine Inschrift in Kirchenslawisch (die Verbannten aus dem feurigen Pfuhl werden auch hier, wie auch in Hurez, in rumänischer Sprache benannt). Ebenfalls in der im alten Kloster Cozia hinzugebauten Vorhalle, doch diesmal auf dem Gewölbe, gibt es eine der schönsten Darstellungen der Lobes-Psalmen (*Alles, was Odem hat, lobe den Herrn*! – Psalm 149 – der Text erscheint hier in griechischer Sprache!). Die Tiere, die berufen sind, die Lobeshymne darzubringen gehören der Welt der *Bestiarien* und des *Physiologus* an: Kentaur, Elefant, Pfau, Kranich und Pelikan, der seine Brust aufreißt. Das Einhorn wie in vielen anderen Darstellungen aus der Walachei ringt mit dem Bären. Von dem *monokeros*, der mit dem Bären kämpft, heißt es in manchen unserer Malereien, dass er der Bukephalos wäre, das Ross Alexanders des Großen. Doch war jenes ein rotbraunes Pferd, während das in unserem Gemälde weiß ist. Wichtig scheint uns jedoch die Tatsache, dass in einigen Varianten der *Alexandria*[46] über die Bewohner Roms behauptet wird, sie hätten in dem jungen makedonischen Kaiser die Erfüllung der Verheißung Daniels über das Einhorn (Kap. 8) gesehen (bei *Daniel 8*: der Ziegenbock mit einem Horn zwischen den Augen). In diesem Fragment der *Alexandria* verschmelzen aber zwei Traumgesichter, jene von *Daniel 7* und *8*: als Feinde des Kaiser-Einhorns werden der Parder und der Widder benannt. Der andere Feind, der Bär, wird im erwähnten Text nicht direkt benannt. Doch konnten wir in dem Gemälde von Horezu erfahren (bloß eineinhalb Jahrzehnte früher entstanden als jenes in der Vorhalle von Cozia), dass der Bär auf dem Meere Cyrus darstellt, den König der Perser, der, gleich dem Dareios, ein Feind Alexanders des Großen war.

Es muß unterstrichen werden, dass auf dem Balkan insgesamt und auch in den rumänischen Fürstentümern Alexander dem Großen in der Zeitspanne zwischen dem 16 und dem 19. Jh. die Funktion eines Symbols des Kampfes gegen das osmanische Reich und damit implizit des Widerstands gegen die Islamisierungsversuche zugeschrieben wurde. In vielen Varianten der *Alexandria* werden die Perser – Gegner des Kaisers aus Makedonien – als „die Türken des Dareios" bezeichnet.

46 *Alexandria*, in: I.C. Chițimia, Dan Simonescu (Hrsg.), *Cărțile populare în literatura românească*, Bd. 1, București 1963, S. 17, 29–30.

Anfang des 16. Jhs herrschte in der Walachei ein Wojwode, Neagoe Basarab, der bekannt war als einer der wirksamsten Schirmherren der Klöster vom Berg Athos und natürlich auch jener aus seinen eigenen Fürstentum. Erhalten geblieben ist uns von ihm, in Stein geschnitzt, sein Wappen: Ein Drache (grün bemalt!) wird von einem roten Einhorn bezwungen, letzterer dargestellt als Zweihufer also einem Hirschtier, und nicht dem unpaarig gehuften Pferd nahestehend).[47]

Für die Parabel des Einhorns als Zeichen des Todes gab es in der Walachei zahlreiche Darstellungen.[48] Die älteste uns überlieferte Wandmalerei, jene aus dem Kirchenlazarett des Klosters Cozia (16. Jh.), spiegelt die Verflechtung mit zwei anderen Erzählungen wider die Parabel der Eule und jene des die Äpfel Begehrenden.

In einer anderen bildlichen Darstellung (diesmal aus dem 18. Jh., und zwar aus dem weiter oben erwähnten Kloster Balamuci) kann man sehen, wie dem auf den Baum gestiegenen Menschen nicht nur das Einhorn, sondern auch ein Drache auflauern. Die Szene von Balamuci wirft eine Reihe von Fragen auf, betreffend die Art und Weise, in der die Restauration von historischen Denkmälern vorgenommen wird. Die Mäuse am Fuße des zur Hälfte schon zernagten Baumes sind einfach verschwunden, wahrscheinlich übertüncht während einer der Renovierungsarbeiten. Zwar lässt sich noch etwas von ihrer einstigen Präsenz erkennen, so etwa wie ein Schatten. Dafür aber ist das Horn des Einhorns, offenbar unverständlich für einen unwissenden Malermeister, zu einem Blumenornament umgebildet worden. Die Umwandlung ist eine so vollkommene, dass man sich direkt fragen kann, ob das Tier jemals ein Horn gehabt hat. Doch derartige unzulässige Eingriffe der Restauratoren haben wir auch bei einer bildlichen Darstellung aus einem ganz anderen geographischen Gebiet erlebt: in Jaroslawlij, in Russland (1640–41). Dort lässt sich in der Szene: „Adam gibt den Tieren Namen" nur noch vage, etwa wie ein weißer Strich, das erkennen, was einst das Horn des Einhorns war.[49] In einer weiteren Darstellung aus der Walachei – aus dem Jahre 1839 –, jene der Parabel des Einhorns als Zeichen des Todes, wurde eine noch radikalere Änderung vollführt: Das Einhorn als *significant* ist ganz einfach durch das *significat* selbst, den „furchterregenden Tod", ersetzt worden. Von den Mäusen ist nur noch eine, die schwarze sichtbar: „die Nacht".[50]

47 Pavel Chihaia, *De la Negru Vodă la Neagoe Basarab. Interferențe literar-artistice în cultura românească a evului de mijloc*, București 1987, S. 187–194. Für die Tiersymbolik siehe: Victor Simion, *Imagine şi legendă*, Bucureşti 1983, S. 75–77, 109–111, Bild 27.

48 Cătălina Velculescu, *Cărți populare și cultură românească*, București 1984, S. 8–31.

49 I. N. Voejkova, V. P. Mitrofanov, *Jaroslawlj*, Leningrad 1973, Abb. 41.

50 Andrei Pănoiu, *Pictura votivă din nordul Olteniei*, București 1968, Abb. 8.

Weiter oben, im Zusammenhang mit der Parabel des Einhorns im Kirchenlazarett von Cozia, haben wir die Parabel der Eule erwähnt. Damaskenos Studites erzählt, dass die Eule, die tagsüber nicht fliegen kann, sich während dieser Zeit in den Bäumen versteckt hält, wo sie so lustige Grimassen schneidet, dass alle anderen Vögel, die nicht umhinkönnen ihr zuzusehen, dabei ihre Angst vor ihr ganz vergessen. Bei Abendanbruch aber, da wirft sich die Eule auf sie, erwischt sie und frisst sie auf. Damaskenos übermittelt uns keine Entschlüsselung dazu, doch diese setzt sich von selbst durch. Die Eule steht für den trügerischen bösen Geist. In den Außenwandmalereien einiger Kirchen vom Beginn des 19. Jhs sieht man die Eule entweder alleinstehend, vorherrschend, oder aber im Geäst der Bäume versteckt. Sie ist nicht mehr dem Einhorn – als Jäger – assoziiert, wie im Lazarett von Cozia, sondern mit dem Jäger selbst, mit Gewehr und Windhund.[51] Eine kurze Anschrift auf einem Manuskript aus denselben Jahren lautet: *So wie der Windhund dem Wild auflauert, so lauert auch die Sünde dem Menschen auf.*

Bei einer winzigen Kirche aus dem 16. Jh., dem Kirchenlazarett von Bistritz, ist im 18. Jh. Eine Vorhalle hinzugebaut worden. In der durchgeführten Außenwandmalerei an dieser Vorhalle ist auch ein Jäger zu sehen, der einen Vogel erlegt; dieser könnte der Adler aus Äsops Fabel: *Der von einem Pfeil getroffene Adler* sein. Hier hat der Maler Parabeln aus dem *Physiologus* und Äsop-Fabeln miteinander verbunden, wobei er letzteren eine geistliche Bedeutung verliehen hat, die ihnen nicht eigen ist. Die Fabel *Der Fuchs und der Kranich* (wie in den Malereien im Engadin, über die Leopold Kretzenbacher geschrieben hat)[52] steht neben der Parabel des trügerischen Fuchses aus dem *Physiologus*. Zwischen den äsopischen Gestalten: *der Frosch* und *die Maus*, vom Adler gejagt während sie sich streiten, und den vom Jäger mit seinem Hund gejagten Vögeln wird eine klare Parallele hergestellt.[53]

Auf einer anderen Kirche vom Anfang des 19. Jhs sind andere Tierarten gezeichnet worden, deren Bedeutungen heute nicht mehr klar verständlich sind. Doch das Thema der Jagd kehrt unabwendbar wieder: Die Tiere jagen einander; der Mensch jagt die Tiere; der auf die Knie gefallene Mensch wird gleichsam von der Sünde (hier: – „die Faulheit") wie von dem Tod gejagt.

Ein Bild mit derselben Thematik: Die von einem Löwen gejagte Rehgeiß[54] ist etwa hundert Jahre älter als die bisher vorgestellten Darstellungen. Wer den Respekt kennt, der in den osteuropäischen Kirchen der Orthodoxie der Ikonenwand gezollt wird, wird leicht verstehen, dass eine solche Szene (die

51 Andrei Pănoiu, *op. cit.*, Abb. 3–5; Andrei Paleolog, *Pictura exterioară din Țara Românească*, București 1984, Abb. 26, 46, 74.

52 Leopold Kretzenbacher, *Heilsverkündigung und Tierfabel. Zu einem der Chorwandfresken von St. Georg in Rhäzuns*, in: *Festschrift für Robert Wildhaber*, Basel 1973, S. 315.

53 Andrei Paleolog, *op. cit.*, S. 47–56, Abb. 39–42.

54 Victor Simion, *op. cit.*, Abb. 19.

von einem Löwen gejagte Rehgeiß) nur deshalb auf eine Ikonenwand gesetzt werden konnte, weil sie den Wert eines *significants* in sich trägt.

Wir beenden die Reihe der Bilder aus der Walachei mit dem Vogel Phönix. Manchmal steht er – um wieder zu erstehen – oben, auf der Spitze der Zedernbäume oder, ebenfalls in einer Darstellung vom Anfang des 19. Jhs, assoziiert mit dem Raben, der das Kreuz aus dem Wappen des Fürstentums Walachei im Schnabel hält.[55] Über die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Vögeln wie auch über deren Assoziierung wäre noch vieles zu sagen.

Wir wollen mit einigen Worten über die Maramuresch schließen – über eines der „Länder" also, das von den Rumänen innerhalb des Karpatenbogens bewohnt wird. Nach den großen Tatareneinfällen der Jahre 1717 und 1758 – wie gewöhnlich von verheerenden Brandstiftungen begleitet – sind viele Kirchen neu erbaut worden. Einige der Malereien stellen Tiere aus der *Genesis* vor: Kamel, Kentaur, Elefant, wahrscheinlich eine *manticora*, also wie gewöhnlich neben den Tieren der unmittelbaren Wirklichkeit auch solche aus dem *Physiologus* und den *Bestiarien*. Bei der *Austreibung aus dem Paradies* ist auch das Lamm, zum Opfer bereit, zugegen; ein Elefant wurde eben mit diesem Moment korreliert[56], wahrscheinlich in der Deutung, die im *Physiologus* in der Erzählung über den *mandragora* fressenden Elefanten gegeben wird.

In Maramuresch finden wir eine in der rumänischen Wandmalerei selten angetroffene Assoziierung (die jedoch in einer der berühmtesten illuminierten Handschriften präsent ist: dem Messbuch – *slujebnic* – des Metropoliten Ştefan aus der Walachei, 17. Jh.).[57] In der Szene der Kreuzigung steht am Fuße des Kreuzes ein Pelikan (dargestellt als Geier), der sich die Brust aufreißt,[58] so wie das Bild in den westlichen Kirchen anzutreffen ist (ein ganz natürlicher Zusammenhang, da das Gebiet der Maramureš schon 1699 zusammen mit ganz Siebenbürgen aus der osmanischen in die habsburgische Vasallität überging).

Die meisten der gemalten Tiere oder Szenen, über die wir sprachen,[59] sind sicherlich auch in zahlreichen anderen Kirchen unseres Kontinents zu sehen. Sie sind im Grunde überall „dieselben" und dennoch an jedem einzelnen Platz „anders".

Traducere germană: Ileana Sgarbură

55 Andrei Paleolog, *op. cit.*, S. 51, Abb. 25, 75.

56 Anca Bratu, *Pictura murală maramureşană*, Bucureşti 1982, Abb. 1, 8, 24, 86.

57 Bibliothek der Rumänischen Akademie, Bucureşti, Rum. Hs. **1790.**

58 Anca Bratu, *op. cit.*, Abb. 86.

59 In unserem Beitrag sind bloß einige Beispiele angeführt, zu denen jedoch weitere hinzukommen könnten. Wir setzen uns zum Ziel, in erster Linie die Kirchen in Siebenbürgen vom Standpunkt der Tiersymbolik zu erforschen. Die Darstellungen in den Handschriften verdienen ebenfalls eine systematische Untersuchung. Wir führten bereits den *Slujebnic* (Missale) des Metropoliten Ştefan an, zu dem wir noch den Verweis auf die Handschriften des Metropoliten Anastasie Crimca hinzufügen (Siehe: G. Popescu-Vâlcea, *Miniatura românească*, Bucureşti 1981, Abb. 95. Victor Simion, *op. cit.*, Abb. 20).

III.
ȚARA PREOTULUI IOAN.
Animale și ținuturi paradisiace

Țara preotului Ioan.
Mărturii din cultura română.

1. Legenda despre *Țara Preotului Ioan* este o **credință cu circulație europeană**, care irumpe în realitatea culturală a continentului nostru în secolul al XII-lea, printr-o scrisoare în limba latină, adresată - se spune - împăratului bizantin Mihai Comnen și/sau lui Frederich Barbarosa, de un conducător creștin al unei țări situate undeva, în depărtare. Acest conducător creștin se numește în scrisoarea latină *presbyter*.

Aproape contemporan cu scrisoarea și mai ales ulterior ei au mai existat și alte scrieri care au circulat și în limbile vernaculare. Afirmațiilor din scrisoare, prelucrate, li se dă o asemenea amploare, încât se ajunge la dimensiunile unei credințe capabilă să pună în mișcare colectivități întregi. O legendă nu este istorie, nu este religie, ci este toate acestea la un loc, plus încă ceva. Oamenii se lasă mai curând conduși de legende decât de demonstrații aride.

Ce se spunea în amintita scrisoare?

Există o țară condusă de un *presbyter*, care deține și puterea politică, și pe cea religioasă.

O țară localizată „undeva".

Un regat al perfecțiunii, pentru că un asemenea conducător nu face greșeli în raporturile cu oamenii și nu face greșeli nici în raporturile cu Divinitatea.

Ținutul lui se apropie de situația paradisiacă. Prin țara lui trece cel puțin unul dintre cele patru fluvii ale Paradisului și în țara lui, pe lângă relații absolut frățești, așa cum visăm cu toții că ar putea exista între oameni, mai există și animale extraordinare: acolo trăiesc grifoni, spre exemplu. Să nu ne întrebați ce sunt grifonii... Sunt niște patrupede, care au și aripi, deci pot zbura. Să nu ne spuneți că nu există! Erau oameni care jurau că i-au văzut. Știți că nu se poate trage nici o concluzie din faptul că nu am văzut ceva. Au valoare martorii care jură că au văzut.

Acolo trăiesc și inorogi, niște ființe formidabile, cu simțul dreptății, deși sunt animale. Ceva între cal și cerb, inorogii au un corn înfricoșător în frunte, corn cu care atacă pe cei vinovați, dar se închină în fața *fecioarelor*. Deci au discernământ.

Pasărea fenix. Cine nu știe ce este pasărea fenix, cine nu ar vrea să trăiască precum pasărea fenix? Nu are nevoie de pereche, este în starea dinaintea împărțirii dintre Adam și Eva. Ea se autoreproduce prin ardere: arde în fața soarelui și, din cenușă, renaște din nou. Sigur știți: *vei renaște ca pasărea fenix*.

Mai toate credințele sunt luate din Biblie, iar animalele își găsesc un locușor undeva, într-un colțișor al Bibliei.

Cine a făcut scrisoarea? Nu o să se mai știe niciodată.

În ce limbă a fost scrisă? Poate în limba greacă, dar poate în siriacă, nici asta nu știm. Cele mai vechi manuscrise păstrate sunt în latină, deși epistola s-ar fi adresat unui împărat bizantin.

Unde se află Țara Preotului Ioan? El însuși se numește stăpân peste trei Indii, la care o adaugă și pe aceea în care ar fi predicat Apostolul Toma. Dar aici se ivește o problemă: ce se înțelegea prin „Indii", unde se situau? (După Columb, se mai adaugă o Indie, „cea nouă"). Problema devine mai ușor de înțeles dacă pentru un moment încercăm să uităm modalitatea noastră europocentristă de a privi lumea. Noi privim toată lumea ca și cum de la București, de exemplu, un avion ar pleca, să spunem, spre China. Apoi ne întoarcem mental la București și am pleca, după o vreme, spre India – Indie. După o întoarcere tot la București, am porni de astă dată spre Nil. Dar negustorii din Asia Mică aveau legături cu negustorii din Etiopia, din Egipt, de pe pe coastele Africii. Alteori navigau aproape de țărmurile Oceanului Indian, fără a avea nevoie să vină în Europa. Negustorii plecau însă și spre nord-est, spre Țara Mătăsii. Și atunci era așa: exista o Indie undeva spre China, era o altă Indie între Gange și Ind, o alta dincolo de Gange, și, în sfârșit, o alta, în Africa, acolo unde etiopienii stau ca mărturie a intruziunii unui alt tip de populații în masa de rasă neagră. Acest mod de a cunoaște lumea se întrevede în scrierile europene medievale și a trecut chiar și în primele hărți tipărite.

Multe dintre relatări seamănă mai degrabă a povești, dar cei care le ascultau credeau în ele. În plus, conțineau întotdeauna și ceva mai mult decât doar un sâmbure de adevăr. Un sâmbure de adevăr există în legenda *Țării Preotului Ioan*. Noi ne gândim la creștinism ca la o credință din interiorul granițelor Imperiului roman și uităm cât de repede s-a răspândit dincolo de granițele acestui imperiu, dincolo de Tigru și Eufrat. Spre sud, în Etiopia, noua religie ajunge poate chiar din vremea apostolilor, conform relatării din *Faptele Apostolilor*, iar în India (iarăși conform unei tradiții străvechi), datorită apostolului Toma. Legenda apostolului Toma este legată de legenda Preotului Ioan.

Primele localizări ale *Țării Preotului Ioan* sunt în Asia, dar în Asia s-a răspândit din secolul al V-lea așa numitul „nestorianism". Știți cu siguranță despre existența unor pietre creștine de mormânt până departe în China. Mai târziu, în timpul lui Ghinghis-han și al urmașilor lui, creștinismul era încă religia unora dintre hani. Legenda despre *Țara Preotului Ioan* se intersectează la un moment dat cu legendele despre Ghinghis-han[1].

1 Gian Andri Bezzola, *Die Mongolen in abendländischer Sicht*; Berna - München, 1974; Dietmar W. Winkler, Klaus Augustin, *Die Ostkirchen. Ein Leitfaden.* Mit Beiträgen von Grigorios Larentzakis und Philipp Harnoncourt, Graz, 1997 (traducere românească apărută în Bucureşti 2003); Wilhelm Baum, Dietmar W. Winkler, *Die Apostoliche Kirche des Ostens. Geschichte der sogenannten Nestorianer*, Klagenfurt, 2000 (mai ales pp. 68 – 77, 83 ş. u.); Wilhelm Baum, *Äthiopien und der Westen im*

Legenda *Țării Preotului Ioan* circulă în Apus și existența ei depășește istoria literaturii și devine un factor generator de acțiuni istorice[2].

Cruciații îl așteaptau cu nădejdea că împreună cu armatele lui va ajuta să recucerească Locurile Sfinte. Iar atunci când nu vine, cruciații își spun că probabil nu a putut să treacă apele umflate ale Tigrului și Eufratului.

Legendele au uneori mai mare putere în istorie decât realitățile materiale. În jurul legendei bourului vânat a luptat pentru supraviețuire un stat, în jurul legendei *Țării Preotului Ioan* s-a constituit o forță formidabilă. Știți unde au plecat predecesorii lui Vasco de Gama și Vasco de Gama însuși când a ocolit Africa și a ajuns în India[3]? Au vrut să găsească *Țara Preotului Ioan*. Contactul cu creștinii tomiți din Malabar (Kerala) avea să constituie o vagă confirmare dar și o descurajare: în locul unui regat puternic au găsit un grup minoritar.

2. Legenda Țării Preotului Ioan în cultura românească[4].

S-ar putea ca la cruciada a V-a (1217 – 1221) să fi participat și conducători locali de pe malul drept al Oltului inferior, precursori ai lui Litovoi, Bărbat, Tihomir. Dar tocmai în această cruciadă se manifestă cu o deosebită forță credința în existența *Țării Preotului Ioan*, lucru evident în scrierile lui Jacob de Vitry.

Mittelalter. Die Selbehauptung der christlichen Kultur am oberen Nil zwischen dem islamischen Orient und dem europäischen Kolonialismus, Klagenfurt, 2001 (vezi la indice: *Johannes, myth. Priesterkönig*).

2 Amintm în continuare câteva din lucrările referitoare la *Ţara Preotului Ioan* (a se vedea și bibliografia studiilor românești citate): Gioia Zaganelli, *Le lettere del Prete Gianni*, în *Fälschungen im Mittelalter. Internationaler Kongreß der Monumenta Germaniae Historica*, München, 16. – 19. September 1986, Teil V, *Fingierte Briefe Frömmigkeit und Fälschung. Realienfälschungen*, Hannover, 1988, pp. 243 – 260; Hans – Henning Rausch, *Methoden und Bedeutung naturkundlicher Rezeption und Kompilation im „Jüngeren Titurel"*, Frankfurt am Main, 1997 (vezi în indice: *Presbyterbrief*); René Guénon, *Il re del mondo*, Milano, 1997, pp. 20 – 22; Robert Silverberg, *La leggenda del Prete Gianni. Il mitico re d'oriente che i popoli d'Europa sognarono per secoli*, Casale Monferrato, 1998; Wilhelm Baum, *Die Verwandlungen des Mythos vom Reich des Priesterkönigs Johannes*, Theologische Dissertation, Graz, 1999; Franco Cardini, *I Re Magi*, Venezia, 2000; Gioia Zaganelli, *La lettera del Prete Gianni*, Milano, 2000.

3 Günther Hamann, *Der Eintritt der südlichen Emisphäre in die europäische Geschichte*, Viena, 1968.

4 Cecetări românești referitoare la *Ţara Preotului Ioan*: C. Marinescu, *Le Prêtre Jean. Son pays. Explication de son nom*, „Bulletin de la section historique, Académie Roumaine", Tom X, 1923; C. Marinescu, *Encore une fois le problème du prêtre Jean*, „Bulletin de la section historique, Académie Roumaine", București, 1945, tom XXVI.2, p. 9 ș.u. (ne întrebăm ce s-a întâmplat cu Constantin Marinescu după 1946); Edgar Papu, *Excurs prin literatura lumii*, București, 1990, p. 193 ș. u.; Cătălina Velculescu, *Animale fantastice și „Ţara preotului Ioan"*, „Manuscriptum", XXII, 1991, nr. 2 - 4, pp. 26 - 33; Cătălina Velculescu, V. Guruianu, *Cuvânt înainte* la *Povestea Ţărilor Asiei. Cosmografie românească veche*, București, 1997; Eugen Ciurtin, *La mythologie asiatique et la legende africaine du Prêtre Jean*, „Archaeus", nr. 5, 2001, pp. 5-21; Ileana Stănculescu, *Ţara Preotului Ioan în manuscrise româneşti*, în volumul colectiv *Texte uitate – Texte regăsite*, București, 2003, pp. 61-122.

Din secolul al XV-lea primim câteva semnale neclare relative la modul cum sunt percepute din exterior Țările Române, într-o posibilă corelare cu elemente caracteristice din legenda *Țării Preotului Ioan*. În vremea Conciliului din Konstanz, în *Codexul din Aulendorf* „cele două principate românești sunt în mod eronat situate din punct de vedere geografic în Africa" (*Țara Preotului Ioan* era situată uneori pe Nilul superior, iar Dunărea apărea în unele credințe medievale ca un fel de axă corelabilă cu Nilul.[5])

În cronica lui Ulrich von Richenthal, relativă tot la Conciliul de la Konstanz, Țării Românești îi este atribuită o stemă „cu capete de mauri", stemă care va trece ulterior și asupra Moldovei. În copiile sau edițiile amintitei cronici, ca și în alte lucrări heraldice sau geografice apusene, cele trei capete de mauri (sau doi copii de mauri „adosați și cu câte o mână ridicată în sus") vor continua să apară în stemele celor două principate.[6]

În *Cosmografia* lui Sebastian Münster, stema cu trei capete de negri apare însă ca însemn pentru Cathai, iar în Tenduch (sau Tangut) din Cathai (împărăție denumită de Münster „India superior", „ober India") era localizată uneori *Țara Preotului Ioan*, țară creștină, așezată într-un ținut geografic îndepărtat, dincolo de un mare fluviu, diferită confesional de cele din Apus, dar gata să îi ajute pe cruciați în luptele antimahomedane. Au pus oare apusenii vreodată acea legendară *Țară a lui Ioan* în relație cu creștinii din nordul Dunării de Jos?

Într-una din formele de *Fiziolog* cunoscute de români (cea similară textului copiat de ieromonahul Serafim de la mânăstirea Bistrița în jurul anului 1700), se spune: „Gripsorul iaste mai mare decât toate păsările câte zboară și lăcuiaște în pământul lui Ioan, lângă Marea Ochiianului". Acest „pământ al lui Ioan" trebuie înțeles, credem, drept *Țara lui Ioan*,[7] dar doar această aluzie ar fi insuficentă pentru a face o trimitere la personajul nostru, dacă nu ar fi fost corelată de cititori cu alte informații.

În traducerea românească a *Întrebărilor lui Epifanie* (de fapt un fragment din *Viața Sf. Andrei Salos*, redactată în Constatinopol prin secolul al X-lea), se vorbește despre împărații care vor veni la sfârșitul lumii și unul dintre ei este „Ioan". Domnia lui seamănă surprinzător cu domnia din legendele apusene. În alte forme ale *Întrebărilor lui Epifanie*, „Ioan" – uneori „Popa Ioan" - se numește un alt împărat, cel care își va depune coroana și toată ființa sa la picioarele Sfintei Cruci, în Ierusalim. [8]

5 Vasile Bogrea, *Note*, „Anuarul Institutului de Istorie", (Cluj), III, 1924-1925; Kirtland Wright, *The Geographical Lore of the Time of Crusades*, New York, 1925, p. 24, 25, 72.

6 Dan Cernovodeanu, *Ştiinţa şi arta heraldică în România*, București, 1977, pp. 43 – 44, 65, 77 – 81, 125 – 126, 213, 255.

7 Cătălina Velculescu, *Cărți populare și cultură românească*, București, 1984, p. 190. *Ioa* sau *Ion* este însă și numele ce se dă în hărțile vechi părții de nord a Oceanului Pacific.

8 Cătălina Velculescu, *Nebunul înțelept*, în vol. col. *Texte uitate. Texte regăsite*, vol. 2, București, 2003, p. 253, 257; idem, *Nebuni întru Hristos*, ed. Paideia, 2007,

Știri despre *Țara Preotului Ioan* mai ajung la noi prin scrieri geografice. Geografiile nu erau deloc în evul mediu o știință aridă, ci cuprindeau și povestiri sau legende în legătură cu țările descrise.

În limba română sunt traduse la sfârșitul secolului al XVII-lea – începutul lui XVIII, două tipuri de geografii.

- O geografie foarte veche, numită „cosmografie", venită la noi din surse necunoscute (păstrând - așa cum se deduce din analiza internă a textului – urme ale trecerii prin culturile latină medievală, italiană, greacă, georgiană, slavonă), a fost tradusă la sfârșitul secolului al XVII-lea – începutul lui XVIII. În această cosmografie fragmentară (care are părți comune cu *Il Milione* al lui Marco Polo – unde se vorbește despre „Preotul Ioan" - și cu *Cosmografia* lui Sebastian Münster), sunt descrise țări din Asia, și, fără să se amintească numele Preotului Ioan, se dau amănunte despre animale și minunății caracteristice pentru țara sa.

- Celuilalt tip (direcția critică și științifică - cel puțin în intenții - de redactare) îi aparține o geografie care apăruse în secolul al XVI-lea în Italia: *Le relationi universali* a lui Giovanni Botero Benese. Textul lui Botero a fost tradus în limba română la începutul secolului al XVIII-lea, probabil prin intermediar polon. (În traducere, „supușii Preotului Ioan" este transpus prin: „*rumânii popii lui Ioan*"). Botero menționează opiniile despre localizarea în Asia a *Țării Preotului Ioan*, dar îi încadrează descrierea în Africa și oferă și o prezentare a istoriei ei. În harta alăturată textului apar doar două denumiri din mulțimea celor menționate în descriere. De asemenea nu concordă situarea în cadrul Africii așa cum reiese din povestire și așa cum reiese din hartă. Pentru cititori, cel puțin pentru cei români, ceea ce conta era povestea, capacitatea de a comunica cu oamenii, mai presus decât adevărul „științific". Botero prezintă un Preot Ioan cu o țară ajunsă la sărăcie, mai ales sub presiunea armatelor mahomedane. Preotul însuși nu se prezintă ca o persoană, ci ca o dinastie, ai cărei membri poartă același nume. Nu este amintită niciuna din minunățiile caracteristice *Țării Preotului Ioan*. Accentul se mută mai degrabă pe un fel de strigăt de ajutor pentru o țară creștină aflată în pericolul de a dispărea.

O referire vagă la *Țara Preotului Ioan* se găsește într-o descriere a muntelui Sinai și Etiopiei (copiată în traducere românească la sfârșitul secolului al XVII-lea), aparținând lui Nectarie, originar din Creta, care a fost episcop de Sinai și patriarh de Ierusalim. Nectarie Criteanu a călătorit de mai multe ori și în Țările Române, în vremea domniilor lui Vasile Lupu, Dabija Vodă și Grigore Ghica. „Împărățiile celor de afară etiopeani ce zic avisini și **pretegheani**.... Iar însă toți sunt negri și toți se numesc – avisini sau **pretegheani**" (subl. n.).

pp. 149 – 150, 154. A se reține contaminările cu *Viziunea lui Daniel*, cu *Apocalipsul lui Pseudo-Metodie*, cu *Oracula* împăratului Leon Filosoful, cu *Apocalipsul* preotului Leo.

Din cu totul alt domeniu, vine tot un semnl vag: la sfârșitul secolului al XVIII-lea, un călător străin trece prin orașul Bistrița din Transilvania. Acolo vede o gravură cu chipul lui Moise, gravură pe care se găsește explicația că acel chip al lui Moise s-ar fi transmis din vechime și ar fi fost păstrat de „Preotul Ioan" în țara sa, iar în secolul al XVI-lea ar fi fost dăruit reginei Angliei. Ce știau oare locuitorii orașului Bistrița despre „Preotul Ioan" în a cărui țară s-ar fi păstrat prin negura vremurilor o imagine cu chipul lui Moise?

De curând au fost semnalate paralelisme între credințele populare românești despre „Blajini" și țara perfectă de la capătul pământului.[9]

Țara Preotului Ioan este o temă majoră a culturii evului mediu european. Avem convingerea că la cele câteva mărturii, identificate până acum, relative la prezența acestei legende în cultura românească se vor mai adăuga și altele. Cercetătorii au însă nevoie de liniște și de înțelegerea că asemenea investigații presupun mult timp, discernământ și răbdare.

9 Laura Jiga, *Tradiții narative care integrează legendele românești despre Blajini*, "Symposia. Caiete de etnologie si antropologie", nr.1, 2002, pp. 189-206; idem, *Răsplata Paradisului. Filoane livrești și orale ale tradițiilor despre Blajini în spațiul românesc*, Ed. Academiei Române, București, 2006, pp. 130 – 140.

IV.
CĂRȚI POPULARE ȘI REPREZENTĂRI ANIMALIERE

Două cărți populare prezente în pictura exterioară a bisericilor din Țara Românească

În anul 1710, Iosif Ierodiaconul a pictat în exterior pridvorul tocmai adăugat la bolnița mânăstirii Bistrița olteană (jud. Vâlcea), conform voinței A(n)drianei, soția vornicului Șerban Cantacuzino[1]. Din acea pictură nu mai putem desluși astăzi decât imaginile de pe peretele de sud: dealuri, cu arbori asemănători chiparoșilor, elemente zoomorfe și antropomorfe. Peretele de nord și cel de vest al pridvorului au urme de pictură care ne-ar permite să afirmăm că este vorba despre aceeași mână, dar dealurile sunt șterse și nu se mai pot face afirmații legate de eventualele prezențe animaliere sau umane din peisaj.

Pe **peretele de sud,** alăturarea de scene amintind *Esopia* cu scene din *Fiziolog* merită o discuție separată, cu atât mai mult cu cât, în anii următori intervenției de la Bistrița, acest procedeu va fi frecvent reluat[2]. Să „citim" zugrăveala de sub strașină, de la stânga la dreapta, cum privim noi:

1 *** *Istoria artelor plastice în România*, Bucureşti, 1970, vol. II, pp. 70 – 71 (Ierodiaconul Iosif, nepotul arhimandritului Ioan, este format în ambientul zugravilor care au lucrat la Hurez – punctul de plecare a stilului brâncovenesc. Este menţionat în contextul comentării artiştilor zugravi familiarizaţi cu arta tipăriturii de carte. Activitatea lui Iosif se poate urmări la bolniţa Bistriţei - pridvor, la Schitul *Sf. Apostoli* de la Hurez (1700), la Surpatele (1706), Govora (1711), Păpuşa (1710), biserica din Alba Iulia (1716-1717) şi, în sfârşit, îşi încheie activitatea la Râmnic, unde ajunge conducătorul tipăriturilor episcopiei; Vasile Drăguţ, *Dicţionar enciclopedic de artă medievală*, Bucureşti, 1976, p. 56 (ediţia Bucureşti, 2000, p. 82); Veniamin Micle, *Mănăstirea Bistrița olteană*, Sfânta Mănăstire Bistrița, Eparhia Râmnicului, 1996; Veniamin Micle, *Şcoala mănăstirească de la Bistriţa în cultura românească*, ed. Almarom, Râmnicu Vâlcea, 2004; Bogdan Tătaru-Cazaban și Gabriel Herea, *Mânăstirea Hurezi*, Segovia, 2009, pp. 118-125 (schitul *Sf. Apostoli*, cu bibliografia aferentă și reproduceri ale picturii murale); Corina Popa, Ioana Iancovescu, *Mânăstirea Hurez*, editura Simetria, București, 2009 (în continuare: CP, II, *Hurez*). Vezi și: http://www.crestinortodox.ro/biserici-si-manastiri-din-romania/67956-manastirea-bistrita-biserica-bolnitei
http://www.crestinortodox.ro/g1208-bolnita-din-manastirea-bistrita
www.patzinakia.ro

2 Radu Crețeanu, *L'influence des livres populaires sur les beaux-arts en Valachie au XVIIIe et XIXe siècles*, „Synthesis", III, 1976, p.101 – 120) în continuare: Radu Crețeanu, *L'influence des livres populaires*); idem, *Zugravii din Teiuș*, „Magazin istoric", IV, 1970, nr. 12, pp. 14 – 19; V, 1971, nr.9, p. 97; Andrei Paleolog, *Pictura exterioară din Țara Românească (XVIII-XIX)*, București, 1984 (în continuare: Andrei Paleolog, *Pictura exterioară*); Cătălina Velculescu, *Cărți populare și cultură românească*, București, 1984 (în continuare: Velculescu, *Cărți populare*); idem, *Physiologus - und Bestiarium - Bilder in der rumänischen Kultur*, "Synthesis", XXV, 1998; Victor Simion, *Imagini, legende, simboluri*, București, 2000; Cătălina Velculescu, Ileana Stănculescu, *Tiersymbolik in rumänischen Länder*, „Das Münster", 2002, nr. 55, pp. 282 – 291. Nu avem intenția ca în studiul de față să alcătuim un repertoriu exhaustiv al localităților unde apar diferite tipuri de imagini. După unele opinii, pictura exterioară a pridvorului de la Bistrița ar fi fost executată abia la începutul secolului al XIX-lea.

1. Un om vânează păsări, cu o pușcă(?)[3]. În realitate, păsările trebuie privite în relație cu bufnița care stă ceva mai sus, pe ramura unui copac[4]. Este vorba despre bufnița (sau „cioful") care ziua se ascunde în copac și face strâmbături comice, astfel încât determină păsările să își piardă vremea privind-o, până cade înserarea, iar ele devin o pradă ușoară pentru Amăgitorul care le vânează fără milă. Narațiunea aceasta apare în *Adunare de la filosofii cei vechi pentru firea osebirilor a oarecărora vietăți* a lui Damaschin Studitul. Bufnița de aici reprezintă, evident, un simbol al Răului. Cunoaștem manuscrise cu traduceri din această scriere numai din Transilvania (mai precis: Brașov, anul 1774) și din Moldova (anul 1832), dar în țările române au circulat și manuscrise în limba greacă sau exemplare din numeroasele reeditări în greacă[5].

2. Un arcaș[6] ințește spre o pasăre în zbor (un vultur?). Se face trimitere aici, probabil, la fabula din *Esopia* despre vulturul vânat cu o săgeată purtată de o pană provenită din propriul său penaj[7]. Manuscrise (mai târziu și ediții) cu traduceri românești ale *Vieții lui Esop* și fabulelor atribuite legendarului autor antic au circulat în număr mare între cititorii români, în mod deosebit în cercurile culturale din jurul mânăstirii Bistrița din Oltenia. Îndată după anul 1700, ieromonahul Serafim copiază, într-un manuscris miscelaneu, chiar în această mânăstire, *Cartea lui Isop înțăleptul*[8].

Continuând „citirea" spre dreapta, intrăm într-o zonă unde imaginile sunt așezate, în același tip de peisaj, pe două registre.

3. Registrul de sus

a Un lup (câine?), merge spre dreapta.

3 Îmbrăcat cu o cămașă cu poale și cu pantaloni lungi foarte strâmți. Pe cap poartă un fel de „căciulă" cilindrică.

4 Chiparos - o formă reluată aproape ritmic pe fațada de sud, ca și pe celelalte două: apus și nord, unde contururile de animale au dispărut. Acest tip de copaci apar și la biserica mânăstirii Hurez, unde au dispărut de asemenea cele mai multe animale.

5 Ulrich Moenning, *Die"Synathroisis apo ta vivlia ton palaion philosophon" oder „Phisiologia nea" des Damaskinos Studitis*, în *Arches tis neoellinikis logotechnias*, vol.2, Veneția, 1993, pp. 560 – 592; Cătălina Velculescu, V. Guruianu (ed.), *Fiziolog. Bestiar*, București, 2001 (în continuare: Velculescu, Guruianu, 2001), p. 84; Cătălina Velculescu, *Ein Tierbuch aus den 16.-20.Jhr.* (*Zwischen Damaskenos Studites und C.N. Mateescu*), RESEE, 29, 2001, nr. 1- 4 – cu bibliografie!, pp. 133 – 141; Cătălina Velculescu, Lucia Toader, *Damaschin Studitul și „Pseudo-Fiziologul" editat de C.N.Mateescu*, în *Texte uitate. Texte regăsite*, vol. 5, București, 2006 (în continuare: Velculescu, Toader, 2006), p.154.

6 Poartă cămașă cu poale și pantaloni strânși pe picior, până sub genunchi. Pe cap are un acoperământ rotund, înalt, cu borurile răsucite sul, în sus.

7 *Cărți populare românești*, ed. îngrijită de I.C. Chițimia și Dan Simonescu, vol.2, București, 1963; Mihai Moraru, Cătălina Velculescu, *Bibliografia analitică a literaturii române vechi.* Vol. I: *Cărţile populare*, coord. Ion C. Chițimia, București, 1976-1978 (în continuare: Moraru, Velculescu, *Bibl.c.p.*), pp. 211 – 232.

8 BAR ms.rom. **2436**; Moraru, Velculescu, pp. 213 – 214.

b. Un vânător merge spre dreapta, cu o sabie(?) și o pușcă (ciomag?). Poartă o pălărie asemănătoare cu a arcașului și are cămașa băgată în pantaloni și pantalonii în cizme de vânătoare[9] .

c. Un câine de vânătoare fuge spre dreapta, urmând un animal mic (un iepure? un câine mai mic?).

d. Sus, ascuns între copaci, aproape șters, abia se mai vede un cerb, de o culoare neobișnită (gri-alburie, datorată deteriorărilor stratului de frescă), îndreptat spre stânga, ca și cum ar vrea să-și înfrunte atacatorii.

e. Un bărbat, probabil tot un vânător, din care se mai vede doar că are în mâna dreaptă o sabie și că poartă cămașă lungă până la genunchi și pantaloni strânși pe picior.

Avem în față o scenă de vânătoare, unde vânatul – cerbul – este urmărit de mai mulți dușmani[10]. S-ar putea să fie o trimitere la fabula despre cerbul, mândru de coarnele sale, cerb pe care tocmai coarnele îl împiedică să se salveze prin fugă.

4. Registrul de jos

a. O pasăre de pradă se înalță (vultur?) ducând în ghiare un șoarece, de care atârnă, legată, o broască. Este fabula din *Esopia* despre broasca și șoarecele pe care broasca vrea să-l înece, dar sunt prinși de un vultur care îi va omorî pe amândoi.

b. 1. O vulpe mănâncă dintr-o farfurie plată, în timp ce o barză privește, fără să poată apuca nici o bucățică de pe suprafața prea alunecoasă pentru ciocul ei.

b. 2. Barza scoate cu ciocul ei lung bucăți dintr-un fel de ulcior cu gât înalt, vas în care, probabil, bucățile plutesc într-un lichid similar cu cel din bălți. De această dată, vulpea stă și privește fără să poată mânca nimic, pentru că nu are cum să ajungă la conținutul din interiorul ulciorului.

Este vorba, așa cum s-a remarcat, tot de o fabulă din *Esopia*, pe care o regăsim în picturi bisericești din Kärnten (Carinthia) sau Engadin.[11]

5. Imaginea de la limita din dreapta unește cele două registre (cel de sus și cel de jos), așa cum se întâmplă și cu imaginea de la limita din stânga (vezi *su-*

9 Cele două personaje despre care am vorbit mai înainte, la punctul **1** și **2**, sunt doar schițate (desenate), ca și cel din dreapta, de lângă vulpea prefăcându-se moartă (vezi *infra*, punctul **4**), pe când personajul de la punctul **3** este umplut și cu culoare peste desen. Ne întrebăm dacă nu cumva fresca este neterminată și acesta a fost primul personaj, din primul strat de frescă, iar ceilalți trei din stânga și dreapta, adăugați la sec. Dar de ce au rămas neumpluți cu culoare? Oricum, există două tipuri diferite de vestimentație: **1**, **2** și **4** au cămășile mari și lungi, iar **3** are o cămașă doar până la mijloc.

10 S-ar putea vorbi aici și de mai multe animale vânate, dacă animalul din fața câinelui de vânătoare este într-adevăr un iepure (cum vom vedea în exemplele următoare) și nu cumva un alt câine, mai mic, dar mai iute de picior.

11 Leopold Kretzenbacher, *Heilsverkündigung und Tierfabel. Zu einem der Chorwandfresken von St. Georg in Rhäzuns*, în *Festschrift für Robert Wildhaber*, Basel, 1973; Velculescu, *Cărți populare*, p. 27.

pra, punctul **1**). O vulpe stă culcată pe spate, prefăcându-se moartă. Păsările se îndreaptă spre animalul presupus mort, ca să mănânce din el. Greșeală fatală: „mortul" le înhață și le devoră. Pilda aceasta apare și în *Fiziolog* (forma Serafim-Ioniță, Serafim fiind ieromonah la mânăstirea Bistrița)[12], și în *Adunare de la filosofii cei vechi* a lui Damaschin Studitul (scriere pe care nu am găsit-o până acum în copii românești din sudul Carpaților)[13].

După cum știm, Damaschin însuși nu a dat decodificări spirituale narațiunilor despre animalele selectate de el (cu foarte puține excepții). Pilde cu decodificări se găsesc însă în forma hibridă publicată de C.N. Mateescu, după un manuscris de la Brașov, pierdut ulterior, dar nu pentru pilda bufniței și cea a vulpei – care ne interesează pe noi. Dacă pilda bufniței amăgitoare o găsim doar în traduceri după Damaschin (subliniem: fără tâlcuire), găsim în schimb o tâlcuire la pilda vulpei, dar, așa cum am spus, nu la Damaschin, ci în forma de *Fiziolog* copiată la Bistrița: *Așa și diiavolul: când va să facă sminteală vreunui om, îl îndreptează spre căi réle, și ascunde de dânsul lucrul cel rău, pân*[ă]-*l va săvârși, ca să să îndulcească puținel. Și așa pri-ncet, pri-ncet, îl învață spre răotate, ca să piiae desăvârșit în véci*[14].

O tâlcuire care ne ajută într-o posibilă decodificare a pildei bufniței, o găsim legată de pilda *porumbului* din *Fizilogul* Serafim-Ioniță: *Așa și tu, oame: trezvéște-te și te păzéște de diavolul, ca să nu te vânéze și să te tragă către sine. Vezi cum să păzesc de vânători pasările și hiiarăle? Așa și tu te păzéște de diavolul și aleargă la besérică*...[15]

Decodificările citate dovedesc o bună cunoaștere a literaturii ascetice de sorginte patristică și o bună cunoaștere directă a efortului duhovnicesc de a se ajunge la starea de „trezvie"[16]. Ele sunt traduceri (poate traduceri prelucrate), dar, după cum știm, pe atunci avea importanță conținutul unui mesaj, nu mândria paternității literare.

Pilda bufniței (numită și „huhurezu"), deci pilda al cărei corespondent scris nu l-am găsit încă printre manuscrisele românești copiate la sud de

12 Ieromonahul Serafim, cel care a copiat și *Cartea lui Isop înțăleptul*, a copiat cam în același timp - primii ani ai secolului al XVIII-lea - și cea mai veche formă de *Fiziolog* românesc. Regăsim *Fiziologul* în încă două copii manuscrise de la Bistrița olteană: Ilarion – înainte de anul 1736; Ioachim Bărbătescu – anul 1808. Vezi Velculescu, *Cărți populare*, p.110 – 116; Veculescu, Guruianu, 2001, p.8 - 12. Pentru bibliografia cercetărilor românești asupra *Fiziologului*, vezi Moraru, Velculescu, *Bibl. c. p.*, vol. II, pp. 243-264. Pentru stadiul cercetării internaționale, vezi Cătălina Velculescu, Manuela Anton, *Physiologus* în *Enzyklopädie des Märchens, Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, ed Kurt Ranke etc., Bd.10, Lief.3, Berlin, New York, 2002.

13 Velculescu, Guruianu, 2001, p. 39, 54, 83; Velculescu, Toader, 2006, pp. 152 – 153.

14 Velculescu, *Cărți populare*, p. 186.

15 Velculescu, *Cărți populare*, p. 18, 192.

16 Dumitru Stăniloaie, *Teologia morală ortodoxă*, vol. III: *Spiritualitatea ortodoxă*, București, 1981.

Carpați, apare în pictura exterioară a multor biserici de târg și de sat din această zonă[17]. Reținem aici doar câteva exemple[18]:

Biserica cu hramul „Intrarea în biserică a Maicii Domnului", din Urșani, jud. Vâlcea, a fost pictată pe la anul 1800 - 1804. Într-una din scenele pictate, bufnița ascunsă într-un grup de copaci (chiparoși?), amăgește păsările care se îndreaptă parcă fascinate spre amăgitor[19]. Ca și la bolnița de la Bistrița, dar cu alte mișcări, în paralel cu bufnița este reprezentat și un vânător cu pușcă, ajutat de doi câini de vânătoare[20]. Vânătorul poartă o pălărie specifică de vânător, cu pene de păun și haine de vădită modă occidentală. Ecourile vestimentației occidentale sunt o trăsătură a picturii de sfârșit de secol XVIII - secol XIX (tablouri votive, hainele sibilelor de la Hurez târg etc).

În exteriorul bisericii Sf. Ioan Botezătorul, din Cacova (Neghinești), Piscu Mare, com. Stoenești, jud. Vâlcea, construită și pictată în anul 1819[21], ne privește, din unul dintre panourile pictate, o bufniță uriașă, așezată pe crengile unui copac puternic, sumar reprezentat[22]. Bufnița (care pare o ființă hibridă, un amestec huhurez-vultur) este tot atât de mare cât copacul și nu stă ascunsă în crengile lui, ci deasupra coroanei lui. Păsările zboară în semicerc, atrase irezistibil de privirea monstrului.

La acestea se mai adaugă și imaginea de la sf.Ion din Olănești-Cormoșești[23].

La biserica din Neghinești, imaginea bufniței este corelată cu o probabilă imagine a păsării fenix (cu o înfățișare mai puțin folosită la noi, dar prezen-

17 Andrei Pănoiu, *Pictura votivă din nordul Olteniei (sec. XIX)*, București, 1968, fig. 3, 4, 5; Radu Crețeanu, *L'influence des livres populaires*, p. 105; Velculescu, *Cărți populare*, p. 18, 27 n. 18; Andrei Paleolog, *Pictura exterioară*, p. 17; vezi fig.26: *Pilda bufinței* de la biserica *Sf. Ioan Botezătorul* – Cacova (Neghinești) din Piscu Mare, comuna Stoenești, județul Vâlcea, ctitorită 1819, zugrăvită 1819; p. 100: *huhurezul*, sau *bufnița* mai apare la Brădiceni (Gorj), Bolnița Bistriței, Coasta, Cormoșești, Horezu, Teiușu, Urșani, Valea de Casă (din Vâlcea); p. 89: Andrei Paleolog datează Bolnița Bistriței; ctitorită 1520-1521, 1710 (pridvor), zugr. post 1820 (C.V.: cândva am susținut această datare). Pentru variante ale datării și o analiză a monumentului, vezi și: Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura murală din Țara românească din veacul al XVI-lea,* Meridiane, București, 1978.

18 Colegele noastre dr.Cristina Bogdan și dr.Silvia Marin-Barutchieff au reușit să facă impresionant de multe fotografii cu picturi exterioare din bisericile considerate „neînsemnate" din Țara Românească, materiale numai parțial publicate. Cristina Dobre-Bogdan, *Imago mortis în cultura română veche (sec. XVII-XIX)*, București, 2002, Editura Universității București (în continuare: Cristina Bogdan, *Imago*).

19 Pentru o posibilă paralelă cu mișcarea asemănătoare a păsărilor (atrase însă de un alt amăgitor!) de la bolnița Coziei (secolul XVI), vezi Velculescu, *Cărți populare*, pp. 17 – 18.

20 Răzvan Theodorescu, *Civilizația românilor între medieval și modern*, vol. II, pp. 119-196: vorbește despre *oamenii noi ai sec. XVIII* şi elementele introduse în ctitoriile lor, precum vestimentaţie occidentală. Pentru o analiză a iconografiei portretelor votive, vezi şi C. P, I. I, *Hurez*, pp. 104-110.

21 Vezi Cristina Bogdan, *Imago*, p. 214.

22 Vezi bibliografia pentru biserica din Urșani.

23 Vezi bibliografia pentru biserica din Urșani.

tă în Apus[24]). Despre fenix se găsesc în *Fiziologul* Serafim-Ioniță două narațiuni, prima dintre ele fiind posibil de corelat cu pictura amintită: *Auziți dară pentru aceasta de o pasăre ce se cheamă finez... Iar când îi vine vrémea să moară, își cunoaște ea moartea mai nainte...Și suindu-se într-un loc înnalt, aproape de răsărit, stă cu aripile întinse ca să arde de tot...*[25] Fenixul constituie încă de la Clement Romanul simbolul morții și învierii Domnului nostru Hristos.

În textul lui Damaschin Studitul nu apare fenixul. În schimb o narațiune despre el (fără tâlcuire) a fost introdusă în forma compozită publicată de C.N. Mateescu: *Acest finix iaste pasăre zburătoare și să află în țara arăpească, petrecând în chedrii Libanului*[26]. Și *nu să hrănește cu alt, fără numai cu duh, nimic mâncând*[27]. În traducerea românească din jurul anului 1700 a unei cosmografii medievale, găsim în cuprinsul paginilor referitoare la *Aravia cea Bogată* informații despre existența păsării fenix. În cea mai veche copie păstrată, cea a lui Costea Dascălul din Șcheii Brașovului, textul cosmografiei stă alături de un text de *Esopie* și de un text singular de *Fiziolog* (publicat de Margareta Mociorniță) care nu cuprinde însă pilda fenixului!.[28] Manuscrisul de la Brașov a ajuns în București în anul 1796[29]. La sfârșitul secolului al XVIII-lea, fenixul apare în traducerile românești după părți din geografia lui Botero (urmând poate sursa intermediară), deși Botero însuși îl eliminase din descrierea tradițională a *Arabiei felix*[30]. Pentru Chezarie Râmniceanu, pasărea fenix constituia un posibil simbol al Țării Românești[31]. Îi putem descifra prezența și în pictura altor biserici.[32]

Către *Fiziolog* ne putem îndrepta și pentru a înțelege imaginea berzei (cocorului?) care a prins un șarpe pe care îl ucide, așa cum o vedem la biserica „Cuvioasa Paraschiva" din Călinești (jud.Vâlcea, ridicată în anul 1714,

24 Louis Charbonneau-Lassay, *Le Bestiaire du Christ,* Albin Michel, Paris, 2006, pp. 405 - 422.

25 Velculescu, Guruianu, 2001, p. 36.

26 Scris: *jibanului.*

27 Velculescu, Toader, p.172.

28 Cătălina Velculescu, V. Guruianu, *Povestea țărilor Asiei. Cosmografie românească veche,* București, 1997 (în continuare: Velculescu, Guruianu, 1997), pp. 12 – 17, pp. 116 – 117; Velculescu, Guruianu, 2001, pp. 29 – 34 (cu bibliografie).

29 Velculescu, Guruianu, 1996, pp. 15 – 16.

30 Velculescu, Guruianu, 1997, pp. 35 – 36, 43. Fenixul apare la Botero în indice.

31 Alexandru Duțu, *Coordonate ale culturii românești în secolul al XVIII-lea (1700-1821)*, Editura pentru literatură, București, 1968, pp. 117-171: *Râmnicenii și problema timpului.*

32 Andrei Paleolog, *Pictura exterioară,* fig. 75: *Acvila Țării Românești și Pasărea Fenix în pridvorul ctitoriei moșnenilor din Urșani (Vâlcea).* Vezi: p. 96: Biserica Urșani (Horezu, județul Vâlcea) *Intrarea în biserică, Sf. Ioan Botezătorul* ctitorită 1800, zugr. 1806 de către *zugravul Dinu din județul Gorj,* conform inscripției de pe fațada de nord. Fig. 17 reproduce pridvorul bisericii mânăstirii Hurez, unde pe fațada de V se mai vede în partea din dreapta un *fenix* în vârful unui cipres, cu aripile deschise. FENIX nu este în repertoriul iconografic!

dar zugrăvită după 1800). Scena se petrece între chiparoșii pe care probabil zugravul nu i-a văzut vreodată în realitate[33]. O imagine asemănătoare, dar fără chiparoși, ne întâmpină la Suceviţa, în șirul de animale de pe exteriorul pridvorului de nord[34]. Barza omorând șarpele apare încă din cele mai vechi reprezentări creștine.[35] În *Fiziologul* Serafim-Ioniță, *cocorul*, *stârcul*, *stratocamilul* (pasăre de apă, având ca dușman *o jâga*[ni]*e de lungă de 50 de coți, asemenea șarpelui, anume aspidă*) sunt păsări cu decodificări *in bonam partem*[36]. Benefică ete considerată prezența unui asemenea tip de pasăre și în cultura populară.

Un alt animal amintit în *Fiziolog*, prezent în pictura exterioară a bisericilor din Țara Românească, este inorogul. Imaginea din pictură nu corespunde însă cu imaginea pe care i-o atribuie *Fiziologul* Serafim-Ioniță și cel al lui Costea Dascălul. Cel mai frecvent, picturile ne trimit către pilda inorogului din cartea populară *Varlaam și Ioasaf*[37]. Există însă și alte tipuri de imagini, care ne trimit fie spre *Adunare de la filosofii cei vechi* a lui Damaschin Studitul, fie spre alte scrieri. Despre cercetarea temei inorogului vom mai vorbi și în viitor[38].

Să ne întoarcem acum la pridvorul bolniței de la Bistrița, de la care am plecat.

Șirul de imagini de pe latura de sud are la început un grup de reprezentări (bufnița ca Amăgitor) ce se pot înțelege prin raportarea la o pildă dintr-o scriere apropiată de *Bestiarii*: *Adunare de la filosofii cei vechi* a lui Damaschin Studitul. Decodificarea valorii simbolice presupune o bună cunoaștere a tâlcuirilor din *Fiziologul* de tip Serafim-Ioniță.

La sfârșitul acelui șir de imagini, se află o scenă cu același sens duhovnicesc: vulpea ademenindu-și prada printr-o înșelătorie. Narațiunea cores-

33 Peretele de vest, partea din stânga, cum ne uităm la el. Andrei Pănoiu, *Pictura votivă din nordul Olteniei (sec. XIX)*, București, 1968, fig. 2: *Barza* de pe exteriorul pridvorului Bisericii Sf. Paraschiva din Călinești, fațada de vest (aprox. 1800).

34 Cătălina Velculescu, Ileana Stănculescu, *Prezențe animaliere pe pridvorul de nord al bisericii de la mânăstirea Suceviţa* (*Cu o Anexă despre biserica din Gârciu, com Racul – Csikrakos*), vezi mai departe în volumul de față (în continuare Velculescu, Stănculescu, *Prezențe animaliere*).

35 Pentru prezenţa animalelor, cu semnificaţiile lor, în scrierile patristice vezi: Maria Pia Ciccarese, *Animali simbolici. Alle origini del Bestiario cristiano*, vol. I (agnello-gufo), Biblioteca Patristica 39, Bologna 2002; idem, *Animali simbolici. Alle origini del Bestiario cristiano*, vol. II (leone-zanzara), Biblioteca Patristica 44, Bologna 2007.

36 Velculescu, Guruianu, 2001, pp. 41 – 42, 56 – 57. Stratocamilul apare și în *Fiziologul* lui Costea Dascălul, vezi op. cit. p. 33.

37 Velculescu, *Cărţi populare*, pp. 8 – 31, 43 – 52, 90 – 109. Pentru bibliografie vezi Moraru, Velculescu, *Bibl.c.p.*, pp. 437 – 500.

38 Vezi spre exemplu pridvorul de nord de la Suceviţa (Velculescu, Stănculescu, *Prezenţe animaliere*). Se mai poate vorbi despre o posibilă legătură cu literatura oraculară (Cătălina Velculescu, *Nebuni întru Hristos*, Bucureşti, 2007, p. 154, n. 160). Cristina Bogdan a publicat o listă cu bisericile românești care au în pictura lor exterioară imagini cu inorogul: Cristina Bogdan, *Imago*, pp. 198 – 225. C.B. împreună cu Silvia Marin-Barutcieff și C.V. elaborează un studiu asupra acestei teme.

punzătoare se găsește la Damaschin Studitul, dar fără tâlcuire, în timp ce în *Fiziologul* care se copia la Bistrița cam în vremea când se executa pictura, narațiunea are și o decodificare ce ne trimite spre ideea de „trezvie", explicit formulată în tâlcuirea dată pildei *Pentru porumb*.

Imaginile dintre cele două extreme sunt organizate, așa cum am spus, pe două registre (chiar dacă acestea se „tasează" uneori). Paralele se pot stabili în acest caz cu narațiuni din *Esopia* sau din scrieri similare, uneori în mod explicit (vultur-șoarece-broască; barză-vulpe ca oaspeți reciproci la masă), alteori cu semne de întrebare (arcaș-vultur-pană, cerb cu coarne mândre – urmărit de vânători). Așezate între cele două imagini din *Fiziolog*, de la cele două extremități ale compoziției, imaginile din *Esopia* își mută tâlcuirile asupra sferei de **semnificați** a *Fiziologului*.

Tot la *Esopia* ne trimit imaginile cu „bătrânul și moartea", prezente într-un număr impresionant de biserici: biserica Sf. Voievozi a fostului schitul Păușa (Călimănești, în jud. Vâlcea), Dozești (cele trei biserici pictate la începutul secolului al XIX-lea), Peretu (Olt, 1805), Drăgășani – Capul Dealului (Vâlcea, 1824), biserica „Sf. Voievozi" din Horezu Olari (Vâlcea, 1826), Zăvoieni (1844) etc[39]. Chemarea la „trezvie" în fața venirii indubitabile a morții, ca și refuzul ființei umane de a-și accepta sfârșitul existenței între cele pământești - sunt adevărurile profunde, deopotrivă de vii, care îi determină pe pictorii de biserici să folosească sugestia fabulei esopice[40].

Prezența *Fiziologului* în pictura bisericească decurge firesc din caracteristica esențială a acestei scrieri: o carte de simbolică religioasă creștină (**nu** o carte de științele naturii!). „Cele mai vechi redacții ale *Fiziologului* urmăreau ca prin asamblarea scurtelor narațiuni însoțite de tâlcuiri spirituale să deschidă receptorilor drumul înțelegerii spre adevărurile mistice sau morale ale religiei creștine"[41]. În vremurile vechi, dominau decodificările la nivel anagogic. Prezența avertismentelor referitoare la mântuirea personală a început treptat să aibă prioritate în tâlcuiri - partea cea mai „mișcătoare"

39 Velculescu, *Cărţi populare*, p. 16, 17, 27 (cu trimiteri la lucrările anterioare ale lui Victor Brătulescu, Maria Golescu, Radu Creţeanu); Andrei Paleolog, *Pictura exterioară,* p. 100 (repertoriul iconografic tematic); Cristina Bogdan, *Imago*, vezi repertoriul final; idem, *Scenes de danse macabre. Etude comparée entre l'espace roumaine et occidental,* Synthesis, XXIX, 2002, pp. 40 – 50; idem, *La representation de "l'irrepresentable". Les visages de la mort dans l'iconographie roumaine (XVIIIe-XIXe siecles)*, Synthesis, XXX, 2003, pp. 165 – 177; idem, *Palimpseste. Elements d'une histoire des regards sur l'iconographie roumaine de la Mort*, p. 67-79 în Marius Rotar, Marina Sozzi (ed.), *Proceedings of the Dying and Death in 18th - 21st centuries Europe,* international conference, Alba Iulia, 5-7 sept. 2008, Cluj, 2009, pp. 67 – 79; Silvia Marin-Barutcieff, *Accompagner Saint Christophe, le protecteur contre «la male mort». Des thèmes eschatologiques dans l'iconographie occidentale et roumaine* în vol Marius Rotar, Victor Roşu, Helen Frisby (ed), *Dying and Death in 18th-21st century Europe*, Cluj-Napoca, 2009, pp. 247 – 260..

40 Pentru exprimarea prin limbajul picturii a acestor adevăruri, pictorii preiau și sugestii venite dintr-o altă carte populară: *Voinicul și Moartea*. Vezi Velculescu, *Cărți populare*, p. 16; Mihai Moraru, *Studii și texte*, 2 vol., București, 2005.

41 Velculescu, Guruianu, 2001, p.3.

a cărții. În drumul către vremurile noastre, accentul s-a mutat de la mistic spre moral. *Fiziologul* în traduceri românești reflectă stadiul trecerii de la vechiul *Physiologos* la *Bestiarii*. Tâlcuirile la nivel tropologic sunt dominante. Dar, atât în manuscrise cât și în picturi, restrângerea discuției la nivelul moralei rămâne parte a soteriologiei creștine și nu-și pierde legătura cu taina Întrupării Logosului divin.

Esopia, în sensul unor culegeri variabile de fabule atribuite lui Esop,[42] este o carte cu scop didactic-moralizator, îndreptată clar spre viața laică, fără vreo tendință de a aborda întrebări din sfera preocupărilor mistice sau de a transmite decodificări duhovnicești pentru narațiunile selectate, chiar dacă uneori sunt introduse ca personaje și zeități. Din păcate se uită adeseori că personajele esopice nu sunt doar animale, ci și oameni sau chiar zeități. În cursul transmiterii sale, *Esopia* s-a apropiat de *Fiziolog* atât prin alăturarea de texte în codice miscelanee, cât și prin alăturarea de imagini în reprezentările sculptate și picturile unor biserici. În unele din manuscrisele românești, copiștii sau cititorii lasă însemnări despre convingerea lor că înțelepciunea lui Esop reprezintă un dar divin. Paralela se poate subînțelege: un dar divin era și înțelepciunea lui Solomon, implicat, după unele convingeri medievale, în elaborarea principiilor de decodificare spirituală a lumii create, prezente și în *Fiziolog.* Narațiuni esopice despre animale, tâlcuite la nivelul moralei „polisului", sunt așezate în paralel cu pilde din *Fiziolog*, ale căror personaje sunt tot animale, dar ale căror semnificații morale decurg din soteriologia creștină, la care și fac mereu trimitere. Între cele două tipuri de scurte povestiri se stabilește un transfer de funcții. Principiul de selectare și de interarticulare a imaginilor este: „Așa și tu, oame: trezvéște-te și te păzéște de diavolul, ca să nu te vânéze și să te tragă cătră sine" (vezi *supra*). El se baza pe o autoritate de necontestat, avertismentele rostite de apostolul Pavel: „Iată, diavolul stă ca un leu, gata să vă vâneze". Cităm din memorie, tocmai pentru a arăta cât de viu rămâne acest topos în imaginarul nostru.

Bufnița (cioful) și vulpea sunt la fel de temut ca vânătorul cu arc, pușcă sau ciomag, întovărășit sau nu de câini. Sau ca pasărea de pradă: vultur, uliu, gaie... Semnificația o formulează clar o însemnare pe manuscrise: *Cum paște ogaru vânatu, așa paște pe om păcatu!*

În scenele de vânătoare pictate în Țara Românească, revine imaginea iepurelui urmărit de vânător și de ogar (uneori cu o însemnare deasupra lor, ca să nu existe dubiu: *vânătoru*, *ogaru*, *epure*): „Sf. Ioan Botezătorul"-Cormoșești, Vâlcea, ctitorită și zugrăvită 1820, rezugrăvită 1832[43].

42 Klaus Grubmüller, *Meister Esopus. Untersuchungen zu Geschichte und Funktion der Fabel im Mittelalter*, Zürich, München, 1977.

43 Andrei Paleolog, *Pictura exterioară*, p. 100: vânătorul este reprezentat la: Râjleţu Govora, Schitu Matei (jud. Argeş), Curţişoara (jud. Gorj), bolniţa Bistriţei, Bârseşti, Călimăneşti Deal, Călimăneşti, Coasta, Cormoşeşti, Fedeleşoiu, Gura Văii, Iernaticu,

La biserica „Sf. Gheorghe" din Gura Văii (jud. Vâlcea, ctitorită în 1759, zugrăvită după anul 1800), vânătorii îi sunt dedicate un șir de imagini. Un om reușește să ducă un urs în lanț – aici rolul benefic revine celui care stăpânește puterea malefică atribuită de tradiție acestui tip de animal. La altă biserică („Sf. Ioan Botezătorul" Cacova - vezi *supra* în referirile la bufniță), un urs, probabil tot ca simbol al Răului, se luptă cu Ducipal, calul cu un corn al lui Alexandru Macedon – suprapus se pare ca semnificație cu inorogul decodificabil *in bonam partem*.[44] *În picturile reprezentând „tabloul cosmografic al creațiunii", inorogul (cal alb cu - sau fără corn) apare fie singur, fie în antinomie cu ursul*[45]. Astfel de exemple s-au păstrat și pe calota pridvorului de la Hurez, la Cozia, ca și în mijlocul Bucureștilor. Semnalăm o imagine de pe calota pridvorului bisericii Mântuleasa[46] (1732-1733). Tot acolo mai stă zugrăvită și făptura impresionantă a unui cerb, urmărit, s-ar părea, de ogarul de alături.

Ne întoarcem la pictura de la „Sf. Gheorghe" din Gura Văii, unde, cum am spus, există un om care ține în lanț ursul. Tot acolo stă zugrăvit și omul pe care îl vânează doi dușmani nu simbolizați, ci personificați: Lenea și Moartea. Cel vânat pare un bătrân, ca în scena din *Esopia* amintită mai sus.

Vânătorul-emblemă, care învinge Răul fără altă armă înafara forței propriilor sale mâini este Samson (din textul biblic se știe însă că Samson, cât timp nu s-a lăsat înrobit de patima pentru Dalila, nu era „singur", ci lupta „în numele Domnului"). Îl întâlnim în Țara Românească la bisericile; „Sf. Ioan Botezătorul" din Cacova (vezi *supra*, paragrafele despre bufniță și despre vânătoare – urs); „Intrarea în biserică" din Chicioara (Valea Cheii, com. Păușești-Măglași, jud. Vâlcea; ctitorită 1780, zugrăvită și rezugrăvită în: 1789, 1822, 1834 - de Dimitrie și ucenicii Dumitru și Andrei) etc.[47].

Atunci când o imagine de sorginte biblică (*când au dăspicat gura leului Samson* – exemplu tipic de receptare la nivel tropologic a textului biblic) stă alături de o imagine venită din lumea cărților populare (*când s-au luptat ursul cu calul lui Alexandru* – scena **nu** se găsește în textul cel mai cunoscut al *Alexandriei* românești!), așa ca și în cazul alăturării *Fiziologului* cu *Esopia*, cele două unități de provenienţă diferită se remodelează reciproc și

Negreni, Teiuşu, Urşani, Valea de Casă (jud. Vâlcea). Andrei Pănoiu, *Pictura*, fig. 3; Radu Creţeanu, *Zugravii din Teiuș*, p. 17; Velculescu, *Cărți populare*, p.18.

44 În *Floarea Darurilor* (vezi ediția de la Snagov, 1700), ursul este simbol al mâniei. Velculescu, *Cărți populare*, pp. 20 – 22. Ursul ținut în lanț de un om apare și la biserica din Horezu – Olari.

45 Velculescu, *Cărți populare*, p. 20. Din bibliografia anterioară, vezi Maria Golescu, *Cum arată inorogul și ce știu românii despre el*, „Cercetări folclorice", V, 1947. Așa cum am spus, la inorog vom reveni.

46 Andreea Răsuceanu, *Cele două Mântulese*, Bucureşti, 2009, p. 54: textul pisaniei și bibliografia referitoare la monument.

47 R.Creţeanu, L'*influence des livres populaires*, p. 111, 117 ; Velculescu, *Cărțile populare*, p. 21, 29. Imaginea are o bogată tradiție europeană (vezi și Velculescu, Stănculescu, *Prezențe animaliere*).

ajung să îndeplinească funcții diferite față de cele pe care, fiecare în parte, le-a avut inițial.

Vânătoarea[48] ca un complex de simboluri pentru diferitele etape ale psihomahiei are o tradiție tot atât de veche cât creștinismul. Cele mai numeroase și impresionante mărturii s-au păstrat din perioada artei romanice. Sculptate în piatră ca basoreliefuri sau pictate (cu mijloace materiale mai scumpe sau mai ieftine), scenele de vânătoare ne îndeamnă la auto-cercetare și auto-control, indiferent de perioada istorică din care au fost „trimise" către noi. Ne întrebăm mai întâi de unde au luat pictorii din Țara Românească nu ideile – acestea au o circulație paneuropeană – ci impulsul creării imaginilor concrete. Am subliniat în descrierile noastre prezența chiparoșilor între care se mișcă personaje ce poartă uneori haine de certă alură occidentală. De unde poate veni o asemenea combinație: oare din Italia de est, nord-est (regiunea Friuli – Aquilea)?

Însăși prezența picturilor constituie o mărturie despre felul cum autorii lor au descifrat mesajul scrierilor creștine de edificare duhovnicească, precum și mesajul cărților populare. Dar ne întrebăm în chip firesc: în ce fel vor fi decodificat picturile acei privitori cărora li s-au adresat inițial? Câți dintre ei se ridicau la înălțimea ctitorilor de program iconografic și a executorilor de imagini? Scenele la care ne-am referit sunt așezate în locuri vizibile. La bolnița Bistriței se poate vorbi chiar de un loc privilegiat în privința receptării, în măsura în care mesajul se adresa unor oameni bolnavi, prin firea lucrurilor mai deschiși spre cercetarea mișcărilor propriului suflet. S-ar putea ca mânăstirea Bistrița să fie tocmai centrul cultural din care să fi pornit impulsul spre crearea acestui tip de imagini[49], răspândit dinspre mediul monastic „învățat" spre bisericile de sate și târguri.

Fiziologul a „coborât" de la preponderența decodificărilor mistagogice la dominarea preocupărilor pentru locul fiecărei persoane în drumul spre mântuirie. Narațiunile din *Esopia* au „urcat" de la raportarea la orizontul mărunt al vieții terestre la deschiderea spre întrebări asupra a ceea ce urmează după sfârșitul de neînlăturat al fiecărei persoane. Sufletului continuu vânat de felurite capcane și amăgiri i se pun în față avertismente și chemări la luciditate și auto-control. Mesajele fiind exprimate simbolic,

48 În înțelesul larg de a urmări pe cineva pentru a-l distruge sau cel puțin pentru a-l aservi.

49 În pictura exterioară a pridvorului mânăstirii Hurez (pictura bisericii executată între 1692-1694) au existat, se pare, mai multe animale decât au mai putut fi recuperate la restaurare. Chiar și cele care se mai văd astăzi își recapătă sensul deplin doar dacă le raportăm la pildele despre *fenix*, *pupăză*, *cocor* (*stârc*, *stratocamil*) din *Fiziolog*. Cum ierodiaconul Iosif a lucrat mai întâi la Hurez, ar fi normal să fi dezvoltat la bolnița Bistriței idei receptate la ctitoria Brâncoveanului. Așa cum am spus, există și părerea că pictura exterioară a pridvorului de la Bistrița ar fi fost executată abia la începutul secolului al XIX-lea. În cazul acesta am avea de a face cu un fel de sinteză finală, nu cu un început de drum. Numai un proiect de cercetare a compoziției chimice și mineralogice a straturilor succesive de culori ar putea clarifica problema datării.

fiecare privitor le poate decodifica la propria scară de spiritualitate și de înclinații. Avem, chiar prin intermediul unor picturi de la începutul secolului al XIX-lea, dovada că între înșiși autorii de imagini se poate produce uneori o transformare a motivului vânătorii dintr-un semnificant pentru nivelul vieții spirituale, într-o trimitere directă către realități istorice: un localnic a dezarmat un turc și se pregătește să-l lovească fatal (biserica „Sf. Voievozi" din Olănești – vezi *supra* paragraful referitor la vulpe).[50] Dar încadrarea acestui fragment între figuri cu semnificații spirituale consacrate (cocoșul care cântă, vânătorii, vulpea prefăcându-se moartă, Bătrânul și Moartea), ne îndeamnă să atribuim chiar și scenei izvorâte dintr-o realitate istorică imediată, tot un sens simbolic, de reflecție asupra sfârșitului și, mai ales, de biruință asupra Răului.

Merită să reflectăm asupra picturii exterioare a unor biserici din perioada brâncovenească și postbrâncovenească. Pridvoarele unora dintre aceste biserici au elemente de peisaj cu o grafie similară celei de la bolnița Bistriței. La altele, înfățișarea exterioară a pridvoarelor a fost modificată prin intervenții successive, dar criterii de analiză stilistică ne îndeamnă să presupunem că au existat și acolo imagini similare cu cele păstrate pe peretele de sud al bolniței de la Bistrița.[51]

Biserica mare Hurez (*Sf. Constantin și Elena*) - peisajul și păsările se văd foarte bine și astăzi.[52]

Mânăstirea Govora *Adormirea Maicii Domnului* (pictată 1711 - 1712, de pictorii școlii de la Hurez) are urme de peisaj similar cu cel de la Bistrița.

Polovragi, *Adormirea Maicii Domnului,* mânăstire al cărei pridvor a fost pictat din grija starețului de la Hurez, ar fi putut avea tot un peisaj similar în pridvor. Acum este proaspăt zugrăvit.

Dintre bisericile pictate de Iosif, altele decât bolnița Bistriței[53]:

50 R. Crețeanu, *Zugravii din Teiuș*, p.16; Velculescu, *Cărțile populare*, p. 19.

51 În „Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor *Constantin Brăiloiu"*, serie nouă, tom 21, 2010, pp. 165 – 176. Publicarea acestui studiu se oprește aici, din lipsă de spațiu tipografic.

52 http://www.monumenteromania.ro/index.php/monumente/detalii/ro/Biserica%20mare%20Sf.%20Imparati%20Constantin%20si%20Elena%20/19255/19253

53 Nicolae Iorga, *Inscripții din bisericile României*, I, București, 1905; idem, *Inscripții din bisericile României*, II, București, 1906: publică inscripția de pe catapeteasma picatată de Iosif: „O Doamne Hristoase, eu robul tău Iosif Ermonah Zograf. Leat 7225" (1716-1717). (vezi n. 22 din Marius Porumb, *Un veac…*, p. 11; Teodora Voinescu, *Școala de pictură de la Hurez* în *Omagiu George Oprescu*, București, 1961; Marius Porumb, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania. Sec. XIII-XVIII*, București, 1998, pp. 189-190; Marius Porumb, *Un veac de pictură românească din Transilvania. Secolul al XVIII-lea*, București, 2003, p. 11: „Unul dintre pictorii cei mai cunoscuți, **Iosif Ieromonahul**, inițiat la școala din marea Mânăstire brâncovenească a Hurezului, semnează la 1701 primul său ansamblu mural – fresca Schitului Sfinților Apostoli de lângă mânăstirea olteană - iar în 1707 îl vom găsi la Surpatele împreună cu Andrei Hranite și Ștefan, iar apoi, în 1710, pictează pridvorul Bolniței de la Bistrița, ca în 1712 să fie la Schitul Păpușa. În același an, 1712, colaborează cu Ștefan

Schitul Sf. Apostoli de la Hurez (1700, pictat de Iosif).

Mânăstirea Surpatele *Sf. Treime* (1707 pictată de Iosif de la Hurez și Hranite, repictată de Gherontie de la Hurez 1815). Este rezugrăvită recent, deci posibila frescă originară nu mai există. Icoana de hram are o reprezentare a Maicii Domnului în picioare, cu Sf. Treime în spatele ei.

Schitul Păpușa *Adormirea Maicii Domnului* (pictată 1712 de Iosif și Teodosie).

BIBLIOGRAFIE

*** *Istoria artelor plastice în România*, vol. II, București, 1970

Bogdan Dobre Cristina, *Imago mortis în cultura română veche (sec. XVII-XIX)*, București, Editura Universității București, 2002

Bogdan Dobre Cristina, *La representation de "l'irrepresentable". Les visages de la mort dans l'iconographie roumaine (XVIIIe-XIXe siecles)*, „Synthesis", XXX, 2003, București, Editura Academiei Române, pp. 165-177

Bogdan Dobre Cristina, *Palimpseste. Elements d'une histoire des regards sur l'iconographie roumaine de la Mort*, pp. 67-79 în Marius Rotar, Marina Sozzi (ed.), *Proceedings of the Dying and Death in 18th - 21st centuries Europe*, international conference, Alba Iulia, 5-7 sept. 2008, Cluj, 2009, Editura Accent, pp. 67-79

Bogdan Dobre Cristina, *Scenes de danse macabre. Etude comparée entre l'espace roumaine et occidental*, „Synthesis", XXIX, 2002, pp. 40-50

Charbonneau-Lassay Louis, *Le Bestiaire du Christ*, Albin Michel, Paris, 2006

Chițimia I.C. și Simonescu Dan (ed.), *Cărți populare românești*, vol. 2, București, 1963

Ciccarese Maria Pia, *Animali simbolici. Alle origini del Bestiario cristiano*, vol. I (agnello-gufo), Biblioteca Patristica 39, Bologna 2002

Ciccarese Maria Pia, *Animali simbolici. Alle origini del Bestiario cristiano*, vol. II (leone-zanzara), Biblioteca Patristica 44, Bologna 2007

Crețeanu Radu, *L'influence des livres populaires sur les beaux-arts en Valachie au XVIIIe e XIXe siècles*, „Synthesis", III, 1976

Crețeanu Radu, *Zugravii din Teiuș*, „Magazin istoric", IV, 1970, nr. 12, pp. 14 – 19

Crețeanu Radu, *Zugravii din Teiuș*, „Magazin istoric", V, 1971, nr.9, p. 97

Drăguț Vasile, *Dicționar enciclopedic de artă medievală*, București, 1976

Zugravul la realizarea frescei de la Mânăstirea Govora. Aprecierea de care se bucura talentul său ne-o indică modul de a semna primul întotdeauna când lucra alături de colaboratori. Așa că, prezența în Transilvania a ieromonahului Iosif în anii 1716-1717, pentru pictarea iconostasului Bisericii Sfânta Treime din Maierii Albei Iulii, nu este întâmplătoare; ea se datorează, pe de o parte, prestigiului său, iar pe de altă parte faptului că de construcția lăcașului de cult, ce era reședință episcopală, se îngrijise epitropul tipografiei bălgrădene, Mihai Ișvanovici, venit și el din Țara Românească".

Dumitrescu Carmen Laura, *Pictura murală din Țara românească din veacul al XVI-lea*, Meridiane, București, 1978

Duțu Alexandru, *Coordonate ale culturii românești în secolul al XVIII-lea (1700-1821)*, Editura pentru literatură, București, 1968

Golescu Maria, *Cum arată inorogul și ce știu românii despre el*, „Cercetări folclorice", V, 1947

Grubmüller Klaus, *Meister Esopus. Untersuchungen zu Geschichte und Funktion der Fabel im Mittelalter*, Editura Artemis, Zürich, München, 1977

Marin-Barutcieff Silvia, Accompagner Saint Christophe, l*e protecteur contre «la male mort». Des thèmes eschatologiques dans l'iconographie occidentale et roumaine în vol Marius Rotar, Victor Roș*u, Helen Frisby (ed), *Dying and Death in 18th-21st century Europe*, Cluj-Napoca, Editura Accent, 2009, pp. 247-260).

Micle Veniamin, *Peștera Sfântului Grigorie de la Mănăstirea Bistrița*, ed. Sfânta Mănăstire Bistrița, Eparhia Râmnicului, 1995

Micle Veniamin, *Mănăstirea Bistrița olteană*, Sfânta Mănăstire Bistrița, Eparhia Râmnicului, 1996

Micle Veniamin, *Școala mănăstirească de la Bistrița în cultura românească*, ed. Almarom, Râmnicu Vâlcea, 2004

Moenning Ulrich, *Die"Synathroisis apo ta vivlia ton palaion philosophon" oder „Phisiologia nea" des Damaskinos Studitis*, în *Arches tis neoellinikis logotechnias*, vol. II, Veneția, 1993, pp. 560 – 592

Moraru Mihai, Velculescu Cătălina, *Bibliografia analitică a literaturii române vechi.* Vol. I: *Cărțile populare*, coord. Ion C. Chițimia, București, Editura Academiei, 1976-1978

Paleolog Andrei, *Pictura exterioară din Țara Românească (XVIII-XIX)*, București, Editura Meridiane, 1984

Pănoiu Andrei, *Pictura votivă din nordul Olteniei (sec. XIX)*, București, Editura Meridiane, 1968

Popa Corina, Iancovescu Ioana, *Mânăstirea Hurez*, Editura Simetria, București, 2009

Răsuceanu Andreea, *Cele două Mântulese,* București, Editura Vremea, 2009

Simion Victor, *Imagini, legende, simboluri*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000

Stăniloaie Dumitru, *Teologia morală ortodoxă*, vol. III: *Spiritualitatea ortodoxă*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă,1981

Tătaru-Cazaban Bogdan și Herea Gabriel, *Mânăstirea Hurezi*, Editura Artec, Segovia, 2009

Theodorescu, Răzvan, *Civilizația românilor între medieval și modern. Orizontul imaginii (1550-1800),* vol. II, București, Editura Meridiane, 1987

Velculescu Cătălina, *Cărți populare și cultură românească*, București, Editura Minerva, 1984

Velculescu Cătălina, Guruianu V., *Povestea țărilor Asiei. Cosmografie românească veche*, Editura Vestala, București, 1997

Velculescu Cătălina, *Physiologus - und Bestiarium - Bilder in der rumänischen Kultur*, "Synthesis", XXV, București, Editura Academiei Române, 1998

Velculescu Cătălina, *Ein Tierbuch aus den 16.-20. Jhr.* (*Zwischen Damaskenos Studites und C.N. Mateescu*), „Revue des Etudes Sud-Est Européenes", 29, 2001, nr. 1- 4, București, Editura Academiei Române

Velculescu Cătălina, Guruianu V. (ed.), *Fiziolog. Bestiar*, București, Editura Cavallioti, 2001

Velculescu Cătălina, Stănculescu Ileana, *Tiersymbolik in rumänischen Länder*, „Das Münster", Editura Schnell und Steiner, 2002, nr. 55, pp. 282 – 291

Velculescu Cătălina, Anton Manuela, *Physiologus în Enzyklopädie des Märchens, Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, ed Kurt Ranke etc., Bd.10, Lief.3, Editura de Gruyter, Berlin, New York, 2002

Velculescu Cătălina, Toader Lucia, *Damaschin Studitul și „Pseudo-Fiziologul" editat de C. N. Mateescu*, în *Texte uitate. Texte regăsite*, vol. V, București, Editura Fundația Națională pentru Literatură și Artă, 2006

Velculescu Cătălina, *Nebuni întru Hristos*, București, Editura Paideia, 2007

Velculescu Cătălina, Stănculescu Ileana, *Prezențe animaliere pe pridvorul de nord al bisericii de la mânăstirea Suceviță* (Cu o *Anexă - Biserica din Gârciu, com Racul – Csikrakos*), vezi în vol. de față.

Prezențe animaliere pe pridvorul de nord al bisericii de la mânăstirea Suceviița

Cătălina Velculescu, Ileana Stănculescu

Cu o Anexă despre biserica din Gârciu, comuna Racul – Csikrakos

Ileana Stănculescu

Micul pridvor de pe latura de nord a bisericii mânăstirii Suceviița îl surprinde pe privitor prin aerul său de adăugire târzie, într-un aparent dezacord cu ansamblul.

Mai există și pe latura de sud un alt pridvor, simetric cu cel mai înainte amintit (pridvor deschis, cu stâlpi legați prin arcuri în acoladă). Dar pridvorul din sud, deși ridicat tot după terminarea corpului principal al bisericii, este mult mai apropiat în timp de acesta, iar decorația lui exterioară nu arată discordant față de întreg. Interesant este că în tabloul votiv din naos (peretele de sud-vest) apare macheta bisericii, cu pridvorașul de pe latura de sud[54].

54 M. A. Musicescu, M. Berza, *Mânăstirea Suceviița*, Editura Academiei, București, 1958, pp. 158-159, fig. 132, fig. 133. La pp. 31-32 găsim următoarea observație: „Intrarea în biserică se face prin două pridovoare deschise, unul așezat pe latura de nord a exonartexului, iar celălalt pe latura lui dinspre sud. Mai scunde decât corpul bisericii și fără a adăuga nimic farmecului construcției, a cărei linie o întrerup în desfășurare, ai fi îndemnat să socoți aceste pridvorașe, care par că ancorează clădirea stânjenindu-i elanul, drept adaose mai târzii, dacă unul din ele cel puțin, acel dinspre sud, nu s-ar afla și pe tabloul votiv. Pe de altă parte, tocmai la acesta din urmă, o crăpătură în zid, în punctul de contact cu clădirea principală, ca și acoperirea în partea a frescelor din exterior de către învelitoarea lui, arată că, față de planul inițial avem de-a face cu un element introdus ulterior, deși totuși, ne aflăm încă în ceea ce putem numi, în linii generale, perioada de construcție a bisericii. Străine tradiției arhitecturii moldovenești de până atunci, aceste pridvorașe vădesc și în structura sau decorația lor influențe dinafară. Acel dinspre sud prezintă trei arcade în acoladă, sprijinite pe doi stâlpi angajați în zid și pe alți doi liberi. Arhivoltele arcurilor, după un sistem caracteristic arhitecturii muntenești, sunt intrate în raport cu fața zidului. Linia însăși a arcului nu derivă din ridicarea vârfului la arcul frânt sau la acel în plin centru, ci avem de-a face cu un arc de caracter oriental, a cărui folosire din plin o vom întâlni, la începutul veacului al XVII-lea, la Dragomirna.
Aceleași arcuri în acoladă, cu tiranți de lemn, le întâlnim și la pridvorașul dinspre nord. Aici avem câte două arcade pe fiecare latură. Ele se sprijină pe două coloane angajate în zid, pe câte un stâlp hexagonal așezat în centrul fiecăreia din cele trei laturi libere și pe două coloane în torsadă la colțuri, totul de zidărie. Parcă spre a-i crește înfățișarea muntenească, acest pridvor a primit și o zugrăveală imitând fațadele de biserici din veacul al XVI-lea, cu fâșii de cărămidă aparentă și fâșii de tencuială. Imitații de cărămidă împodobesc și arhivoltele intrate ale arcurilor în acoladă. Cu liniile lor simple și proporțiile lor reușite, trebuie recunoscut că aceste pridvorașe, dacă nu avantajează clădirea căreia i-au fost adause, nu sunt lipsite,

Pridvorașul de la nord a fost ridicat, se pare, în secolul al XVIII-lea, după un model venit din Țara Românească.[55] Cum nu avem descrieri timpurii, nu se poate ști cu certitudine dacă în decorația lui actuală se păstrează întocmai intențiile celor care l-au ctitorit.

În prima jumătate a sec. XX (ca 1930) când Paul Henry a redactat volumul *Monumentele in Moldova de Nord*, a făcut următoarea afirmație: „Vom omite cu bună **știință cele două pridvoare de la nord și sud, primul neavând nici un fel de decorație,** iar al doilea fiind grosolan pictat în secolul al XIX-lea cu câteva scene din Apocalips, destul de interesante dealtfel, dar care nu se încadrează în limitele studiului nostru”[56]. Ne întrebăm dacă nu cumva pridvorul de nord era acoperit cu var, așa cum a fost și Judecata din urmă de pe fațada de vest a mitropoliei din Suceava. Este imposibil ca Paul Henry să nu fi văzut că are decorații...

Intrând pe poarta principală a mânăstirii, privitorul de azi are în față diversitatea de conținut și culoare a scenelor pictate pe peretele de sud al bisericii, imagini dominate de „scara” (inspirată de scrierea sfântului Ioan Climax), încadrată între dezordinea demonilor - de o parte - și ierarhia îngerească - de altă parte. Imaginile sunt astfel organizate încât cheamă privirea

în sine, de un oarecare farmec, ceea ce nu va mai fi cazul numeroaselor încăperi anexe construite mai târziu la intrarea bisericilor moldovenești, dintre care unele desfigurează pur și simplu monumentul.”

55 G. Balș, *Bisericile și mânăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea (1527-1582),* Comisiunea Monumentelor istorice, 1928, p. 159 („Pridvorul de nord are o zugrăveală ce imitează alternanța bizantină a rândurilor de piatră și de cărămidă – alt caracter muntean.”); p. 162 (“Deasemenea, arhivoltele sunt reintrate în planul zidului; mai cu seamă pridvorașul de miazănoapte, cu coloanele sale de zid și cu grinzile sale de lemn, are un aspect mai muntenesc. În fine, vom observa că aceste arcuri cari au şi o foarte uşoară tendinţă spre acoladă, nu sunt arcuri frânte de caracter occidental – gotic – ci de caracter musulman.”). Drăguţ Vasile, *Dicționar enciclopedic de artă medievală,* București, 1976, p. 289: mânăstirea Suceviţa („Biserica mai prezintă în dreptul intrărilor două pridvoare, cu largi arcade în care se recunosc influențele arhitecturii muntenești.”)
Mircea Iliescu consideră structura particulară a exonartexului de la Suceviţa, drept un punct de întâlnire între programul arhitectural al edificiului religios din Moldova şi cel din Valahia, fără a comenta datarea celor două pridvoraşe.
Vezi: Mircea Iliescu, *Exonartex. Form och funktion i ortodox kyrkobyggnadskonst*, Stockholms Universitet, Borås, 2001, p. 267: *Suceviţa este deci primul exemplu de arhitectură religioasă în care se unesc cele două școli de arhitectură din Moldova și Țara Românească, care până atunci au fost separate. Această întâlnirea poate fi argumentată prin analiza structurii exonartexului.*
Vezi și http://ro.wikipedia.org/wiki/M%C4%83n%C4%83stirea_Sucevi%C5%A3a: „Notă aparte fac celelalte două mici pridvoare deschise (stâlpi legați prin arcuri în acoladă) plasate mai târziu pe laturile de sud și de nord; prin excelență „muntenești”, ele constituie un evident ecou al arhitecturii din Țara Românească.”
www.crestinortodox.ro/biserici-si-manastiri-din-romania/67947-manastirea-sucevita
www.travelworld.ro/manastire/manastirea_sucevita.php
www.manastiri-bucovina.go.ro/sucevita.htm

56 Paul Henry, *Monumentele in Moldova de Nord de la origini* până *la sfârşitul secolului al XVI-lea. Contribuţie la studiul civilizaţiei moldave*, București, 1984, p. 247. Sublinierile sunt ale noastre.

să se ridice spre chipul Mântuitorului și spre al doilea registru de sus în jos (imediat sub cel dedicat serafimilor), registru pictat, spre deosebire de toate celelalte scene, pe un fundal alb pentru imaginile evocând Geneza, de la ieșirea din haos până la alungarea din rai a protopărinților (continuarea se face pe fundalul albastru al scenelor din „istorie").[57] La biserica mânăstirii Suceviița, scenele din Geneză mai sunt pictate încă o dată, anume într-un loc mai puțin obișnuit: la baza ferestrelor din naos (registrul inferior, absida de nord)[58].

Urmând textul biblic, pictorii acordă un mare loc creării viețuitoarelor și fragmentului „Adam dă nume animalelor", fragment cu o deosebită însemnătate pentru dezvoltarea simbolicii animaliere creștine medievale.[59]

Adăugând pridvorul de nord, constructorii lui au distrus o parte din scenele din vechea pictură exterioară de pe corpul însuși al bisericii, dar numai de la al treilea registru în jos, astfel încât șirul de serafimi și scenele din Geneză sunt încă vizibile.[60] Au fost distruse în schimb scene din viața sfântului Pahomie, viață reprezentată pe peretele exterior în 3 registre, având în total 14 scene. Scenele din registrul superior, plasate imediat sub scenele cu fundal albastru din Geneză, sunt distruse parțial de acoperișul pridvorașului de nord. Viața lui Pahomie mai este reprezentată și în interiorul exonartexului închis, în registrul inferior al peretelui de nord, imediat lângă ușă[61].

Decorația pridvorului de nord este alcătuită dintr-o succesune regulată de casete albe dreptunghiulare sau pătrate, încadrate în șiruri de aparentă cărămidă pictată, similare stratului de frescă exterioară - anterior amplului program iconografic - de la mânăstirile din nordul Moldovei, strat din care au fost lăsate probe în urma restaurărilor din ultimii ani (ex.: Moldovița și Humor). Casetele sunt așezate pe suprafețele dintre colonadele și arcadele cu un ușor aer oriental. În registrul sincopat situat imediat deasupra colonadelor sunt desenate lalele stilizate, executate, ca toate imaginile de pe pridvor, de o mână „naivă", dar nu lipsită de farmec.

Pe registru al doilea de sus în jos, de jur împrejurul pridvorașului (adică pe laturile de: est, nord, vest), în casete sunt desenate (cu aceeași „naivitate")

57 Cătălina Velculescu, *Die Tiersymbolik in der Wandmalerei der rumänischen Länder*, în „New Europe College Yearbook. 1994 – 1995", Bucureşti, 1998, pp. 297–310; Cătălina Velculescu, Ileana Stănculescu, *Tiersymbolik in rumänischen Länder*, „Das Münster", 2002, nr. 55, pp. 282 – 291.

58 Vezi: M. A. Musicescu, M. Berza, *op. cit*., pp. 74-77.

59 Cătălina Velculescu, V. Guruianu (ed.), *Fiziolog. Bestiar*, București, 2001 (cu bibliografie).

60 Pentru programul picturii exterioare vezi Paul Henry, *op. cit*. pp. 247 – 253.

61 M. A. Musicescu, M. Berza, *op. cit*., p. 78. Autorii spun că nu au reușit să identifice scenele pierdute din viața lui Pahomie, deoarece „viața Sf. Pahomie nu figurează în Erminii, nici în M. Didron (....) și nici în Ghenadie al Râmnicului (...)". Este interesant faptul că la Suceviița, viața lui Pahomie este reprezentată în locul vieții sf. Nicolae care în programul iconografic al picturii exterioare moldovenești figurează sub ciclul Genezei.

fie animale, fie oameni, fie un copac, soarele și luna ori figuri greu de definit. Pe latura de nord, apar desene și pe registrul patru de sus în jos, registru întrerupt de deschiderea arcadelor. Privite dinspre poarta de intrare, aceste imagini, atât de diferite ca stil de cele de pe biserica însăși, se leagă totuși, pe o linie oblic-ascendentă, de imaginile din ciclul Genezei.

Prezența unor imagini de animale sau de oameni pe suprafața exterioară a bisericii, în scene aparent disparate, așezate ici și colo, fără o ordine evidentă, constituie o tradiție de decorare de sine stătătoare, din care se pot cita vechi exemple, fără a apărea totuși frecvent. Au ajuns până la noi mai ales imagini exterioare cioplite în piatră, din cele mai diferite colțuri ale Europei. Amintim aici doar trei astfel de biserici.

- De la catedrala sf. Dimitrie din Suzdal din Vladimir (ultimii ani ai secolului XII) – reținem în mod special imaginea lui Samson despicând gura leului.

- La biserica din Schöngrabern – Austria (primii ani ai secolului XIII) – apare din nou Samson despicând gura leului.

- La Mitropolia mică din Atena (secolul XIII), o serie de basoreliefuri în piatră au fost încastrate în pereții exterori..

Pentru țările române, se păstrează exemple mult mai târzii și lucrate în alte tipuri de materiale, mai puțin costisitoare.

În **Moldova**, figurile de pe șirurile de discuri din ceramică smălțuită așezate pe biserica din Bălinești a curții logofătului Tăutu (sfârșit de secol XV) s-ar putea să aibă și o intenționalitate simbolică, nu doar una decorativă[62]. Pentru un asemenea studiu, ar trebui să știm dacă ordinea actuală a discurilor o continuă pe cea inițială.

Pentru **Țara Românească** (de unde probabil provine modelul pridvorașului de nord de la Sucevița), exemplele păstrate sunt târzii, dar impresionant de numeroase.

În anul 1710, Iosif Ierodiaconul a pictat în exterior pridvorul tocmai adăugat la bolnița mânăstirii Bistrița, de Andriana, soția vornicului Șerban Cantacuzino.[63] Alăturarea de scene apropiate de *Esopia* cu scene din *Fiziolog*

62 Pentru cahle vezi: Daniela Marcu Istrate, *Cahle din Transilvania și Banat de la începuturi până în prezent*, Complex muzeal județean Bistrița -Năsăud, ed. Accent, 2004, planșa 17 D; 47, 49, 84, 94, 98, 146 B (de la Vad este reprodusă o cahlă cu un cerb!) etc; Paraschiva-Victoria Batariuc, *Cahle descoperite în locuințe de orășeni la Suceava*, „Arheologia Medievală", I, 1996, fig. 8, 9, 10, 12 de la pp. 112-117.

63 *** *Istoria artelor plastice în România*, Bucureşti, 1970, vol. II, pp. 70 – 71 (Ierodiaconul Iosif, nepotul arhimandritului Ioan, este format în ambientul zugravilor care au lucrat la Hurez – punctul de plecare a stilului brâncovenesc. Este menţionat în contextul comentării artiştilor zugravi familiarizaţi cu arta tipăriturii de carte. Activitatea lui Iosif se poate urmări la bolniţa Bistriţei - pridvor, la Păpuşa, şi, în sfârşit, la Râmnic, unde ajunge conducătorul tipăriturilor episcopiei); p. 247; Vasile Drăguţ, *Dicţionar enciclopedic de artă medievală*, Bucureşti, 1976, p. 56. Vezi şi: http://www.crestinortodox.ro/biserici-si-manastiri-din-romania/67956-manastirea-bistrita-biserica-bolnitei http://www.crestinortodox.ro/g1208-bolnita-din-manastirea-bistrita www.patzinakia.ro

merită o discuție separată, cu atât mai mult cu cât, în anii următori intervenției de la Bistrița, acest procedeu va fi frecvent reluat.[64].

Amitim în continuare numai câteva alte imagini împrăștiate aparent surprinzător pe suprafața exterioară a unor biserici din Țara Românească.[65]

- La biserica cu hramul Intrarea în biserică a Maicii Domnului, din Chicioara, Valea Cheii (com. Păușești, Măglași), jud. Vâlcea (ridicată, pictată și repictată la sfârșitul secolului XVII – începutul lui XIX) ne reține atenția figura lui Samson care despică gura leului.

- Din exteriorul bisericii Sf. Ioan Botezătorul, din Cacova (Neghinești) Piscu Mare, com. Stoenești, jud. Vâlcea (construită și pictată în anul 1819), amintim: **a.** pasărea fenix. **b.** bufnița care amăgește păsările; **c.** Samson despică gura leului; calul lui Alexandru cel Mare luptă cu ursul.

Spre **Transilvania** ne îndreaptă atenția o trimitere făcută de Vasile Drăguț[66] către biserica sf. Maria din localitatea Gârciu, com. Racul (Csikrakos). Prezentarea acestei biserici (cu bibliografie!), ca și a unor repezentări animaliere în bisericile din Țara Hațegului, o face Ileana Stănculescu în *Anexa* la articolul de față. Turnul vechii biserici romano-catolice din Gârciu, pictat în exterior probabil la începutul secolului al XVI-lea, este mai nou decât biserica însăși. Ca și la pridvorașul de nord de la Sucevița, pictura exterioară a turnului de la Gârciu este organizată în șiruri de casete ordonate vertical și orizontal. Animalele din picturile celor două biserici, deși au elemente iconografice comune (cerbul, reluat în diferite situații), îndeplinesc, se pare, funcții diferite. Ceea ce rămâne în comun este modalitatea de organizare în casete a spațiului pictat.

Ne întoarcem acum la imaginile de la Sucevița, asupra cărora se cuvine să ridicăm câteva întrebări.

- Ce legătură există între imaginea pictată a animalelor și realitatea biologică?

La păsări: niciuna sau aproape niciuna; doar în foarte puține cazuri, pe care le vom semnala mai jos în descrierea detaliată, se poate aproxima numele unei păsări pictate. La celelalte animale, identificarea este deobicei posibilă, dar rolul desenului este de sugerare a asemănării, nu de reproducere exactă a detaliilor morfologice. Stilizarea animalelor de la Sucevița este una de factură *naivă*, dar perfect coerentă, precum stilistica icoanelor

64 Cătălina Velculescu, *Cărți populare și cultură românească*, București, 1984; Cătălina Velculescu, Ileana Stănculescu, *Două cărți populare prezente în pictură*, vezi în volumul de față.

65 Vezi: Andrei Paleolog, *Pictura exterioară din Țara Românească (XVIII-XIX)*, București, 1984; Victor Simion, *Imagini, legende, simboluri*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2000.

66 Vasile Drăguţ, *Pictura exterioară în Transilvania*, „Studii şi Cercetări de Istoria Artei”, tom 12, nr. 1/1965, p. 91.

pe sticlă, de aici poate și farmecul aparte al pridvorașelor, evocat de Berza și Musicescu.

Scopul reprezentării nu este „realismul".

- De unde au fost luate sugestiile pentru crearea imaginilor: texte? imagini anterioare? (picturi, sculpturi, chale, caiete de modele?)

- Care este direcția citirii imaginilor? Un lucru pare sigur: ca și în cazul Judecății din urmă, **nu** de la stânga la dreapta! Vom vedea în continuare în ce măsură se continuă pe pridvorul adăugat târziu unele din regulile de citire ale Judecăților din urmă zugrăvite în secolul XVI: în centru stă scena cea mai importantă; în dreapta personajului din acestă scenă se reprezintă „Binele"; în stânga și sub nivelul acelui personj: „Răul". Rămân însă o mulțime de alte subunității, a căror așezare în spațiu se face după reguli ce ne rămân încă neclare.[67]

- Cum imaginile de pe pridvorul de nord de la Sucevița se datorează unui artist cu mijloace „primare" de exprimare, se ridică firesc întrebarea dacă aceste imagini au vreun sens sau sunt înșiruite haotic. Așa ca și în alte cazuri, ne mai întrebăm în ce măsură cei care le-au „proiectat" le înțelegeau sensul sau au preluat de undeva un program gata redactat? Câți dintre privitorii de altădată sau dintre cei de astăzi mai pot ajunge la un posibil sens simbolic, dacă acesta va fi existat?

- În sfârșit, merită să ne întrebăm: ce efect au imaginile asupra privitorilor care chiar nu le mai înțeleg sensul? Diacronic și sincronic, răspunsul depinde desigur și de nivelul de receptivitate al privitorilor!

Vom încerca în continuare să identificăm și să decodificăm imaginile de pe fiecare dintre cei trei pereți pictați ai pridvorului.

- Începem cu **peretele așezat spre est** (atenție, însă: cel care se uită la acest perete privește spre vest).

- Prima impresie este aceea de așezare haotică a cel puțn 13 imagini. Dar să privim mai atent. *(vezi tabel 1)*

Între casetele 3 și 4 (la stânga: pasăre – pasăre) are vârful arcada A. La stânga vârfului de arcadă se găsesc **casetele 2 și 3** cu păsări privind una spre cealălaltă.

Între casetele 9 și 10 (la dreapta: pasăre – pasăre) are vârful arcada B. La dreapta vârfului de arcadă se găsesc **casetele 10 și 11** cu păsări privind una spre cealălaltă.

În cele două grupuri de păsări afrontate, nu putem spune despre ce păsări anume este vorba.

67 Ileana Stănculescu, *Il Giudizio Universale nella pittura murale esterna del nord della Moldavia*, volum bilingv italiană-engleză, editura Aspasia, Bologna, 2001.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Mistreț merge spre dreapta	Pasăre merge spre dreapta	Pasăre merge spre stânga	Doi copaci. Om care aleargă pentru a se refugia în copac? Vânător?	Doi adversari se bat cu ciomegele	Rest de imagine - o aripă (vultur care urcă? pasăre fenix?)	Lipsă	Lipsă	Rest de imagine - ființă hibridă	Pasăre privind spre dreapta	Pasăre privind spre stânga	Trei perso-naje. Saltim-banci? Scama-tori? Comedianți?	Două patrupede se luptă: urs negru cu o felină (leu?)

(tabel 1)

La dreapta vârfului arcadei B sunt 4 casete.

La stânga vârfului arcadei A se mai văd acum doar 3 casete, dar se pare că a mai existat și o a patra (să o numim **caseta 0**), distrusă, probabil de dimensiuni mai mici, ca și cele similare pe pereții de nord și vest. Care este cel mai vechi strat de pictură la stânga de tot, în posibila casetă 0?

Axa de simetrie (dată de linia mediană dintre cele două arcade) trece – aproximativ – prin **caseta 7** (un posibil argument pentru existența a doar 13 casete!). Din păcate, atât **caseta 7** cât și **caseta 8**, în urma unui trist proces de deteriorare, și-au pierdut contururile și imaginile.

Nu mai rămâne decât să ne raportăm la cele două grupuri de păsări afrontate, așezate unul în dreapta și altul în stânga câte unui vârf de arcadă.

Vom privi la început spre exteriorul casetelor cu păsări afrontate.

La dreapta casetelor 10 și 11 (așa cum privim noi), se află **casetele 12 și 13**.

În cea de la margine (**caseta 13**), se văd clar două patrupede (urs și felină) care se sfâșie între ele atât de sălbatic, încât curge sânge din amândouă. Ursul și leul? (tigrul?), ca și lupta lor, sunt frecvent simboluri ale Răului.

În **caseta 12**, - imediat spre centru – se găsește o scenă antropomorfă. Reprezentarea celor trei oameni conține o notă de caricaturizare – (ne întrebăm în ce măsură adăugată de restaurare). Dacă imaginea ar evoca un posibil spectacol de „caraghiozi", cum ar trebui oare să-i citim decodificarea? Decodificare în rău ar decurge din demonizarea spectacolului de orice fel, vizibilă încă în scrierile patristice. Decodificarea în bine s-ar explica pin scrierile despre saltimbancii care aduc divinității drept ofrandă însuși jocul lor. Prima varintă este cea mai cunoscută.

La stânga casetelor 2 și 3 (așa cum privim noi), se află **caseta 1** și posibila **casetă 0**.

În **caseta 1**, un mistreț (porc banal?) aleargă spre dreapta, poate ca vânător, dar poate ca vânat. Decodificarea se face, cel mai probabil, *in malam partem*.

Prin simetrie cu **casetele 12 și 13**, din exteriorul celuilalt grup de păsări afrontate, se poate bănui existența **casetei 0**, având – poate – jumătate din lungimea uneia din casetele curente, conținând o imagine decodificabilă *in malam partem*.

Să privim acum **spre interiorul** casetelor cu păsări afrontate.

La dreapta casetelor cu păsări afrontate - **2 și 3 (așa cum privim noi)**, se găsesc **casetele 4, 5 și 6**. În **caseta 4**, se văd clar doi copaci, între care se mai află o formă nedeslușită (animal?). La stânga, un om se refugiază în copac (sau un vânător se ascunde în copac?); ne întrebăm dacă în coroana copacu-

lui din dreapta este cineva.[68] Se poate oare vorbi de o reprezentare a pildei omului cu urmăritori multipli sau de o scenă de vânătoare? Decodificarea este în ambele cazuri complexă, dominată de nuanța de avertizare a privitorului asupra numeroaselor primejdii spirituale care îl pândesc.

În **caseta 5**, doi adversari care au pus între ei săbiile înfipte în pământ, se luptă cu ciomegele. Cu ce narațiune anume s-ar putea stabili o legătură? Decodificarea sună probabil la fel de complicat ca a imaginii amintite mai sus.

În **caseta 6** se mai vede numai un rest de aripă – probabil exista un corp pe verticală, cu o aripă simetrică la stânga. Era un fenix? Un vultur (poate cu două capete)? Imaginea ne-ar îndemna să căutăm un semnificat în partea cea bună.

La stânga casetelor cu păsări afrontate **-10 și 11 (așa cum privim noi)**, se găsesc **casetele 9, 8 și 7**.

În **caseta 9** se găsește o ființă hibridă, cu 4 aripi, coadă, 2 picioare și - poate - 2 capete, care ne amintește de reprezentări date Lăcomiei în unele cărți.

Imaginile din **casetele 7 și 8**, așa cum am spus, s-au pierdut. Aveau oare înțelesuri simetrice cu **casetele 5 și 6**?

Pe registrele inferioare ale peretelui de est, tot ce se mai vede azi este laleaua stilizată de sub presupusa **casetă 0.**

În concluzie, imaginile, deși oarecum „primitiv" realizate, nu par așezate întâmplător, ci într-un chip elaborat, chiar dacă pentru moment (și din cauza dispariției unor casete cheie) nu putem duce clarificarea până la capăt. Ordonarea se face prin raportare la elementele de arhitectură și – presupunem – la sensurile oferite de decodificări la nivelul psihomahiilor.

Vom privi în continuare, în detalii, **peretele de nord** al pridvorului de nord.

Aici, spre deosebire de pereții de est și de vest, imaginile sunt așezate pe trei registre.

- **A** la baza arcadelor: cupe de lalele(?) - par făcute de cei care au executat decorația de cărămidă aparentă, cu un desen deosebit de expresiv în sensul desenului de copil.
- **B** registrul imediat superior: au lucrat mâini mai dibace

68 Ileana Stănculescu vede în stânga un vânător cu o puşcă în mână, alergând. În copacul din dreapta crede că este doar o pată mai închisă.

B - I	B - II	B - IIIa	B - IIIb
Cerb	Căprioară	Panteră	Cerb

- **B - I:** pe fundal de pădure, un cerb caută șarpele (la stânga primei arcade). Și în *Fiziologul* Serafim – Ioniță (care nu a fost copiat în Moldova), și în textul lui Damaschin Studitul (care a fost cunoscut în greacă și a fost copiat în Moldova în traducere românească de secol XIX!), există narațiunea corespunzătoare.[69] Dar această narațiune a circulat în culturile europene și ca imagine vizuală. Decodificarea cunoscută se face prin metanoia *de la rău spre bine*.

- **B - II:** căprioară fugind, pe fundal sugerat de pădure (între arcade). În *Bestiariile* apusene se vorbește despre „caprea" (dorcon) care iubește și caută înălțimile.[70]

- **B - III: a)** panteră cu pete întunecate de culoare pe blană – are un aer triumfal (la dreapta celei de a doua arcade). Nu știm alte reprezentări similare din bisericile românești. Legătura se poate face cu pantera prezentă în redacția alexandrină a *Fizilogului*, decodificată acolo (într-un chip surprinzător pentru noi, dar perfect concordant cu acel context narativ) *in bonam partem.*[71]

b) cerb sărind glorios – fundal sugerat de pădure (la dreapta celei de a doua arcade). Imaginea se corelează cu cea a ciutei și a celuilalt cerb (căutând șarpele). În *Bestiariile* apusene întâlnim narațiunea despre cerbul care caută mereu pășuni neatinse. *Fiziologul*, în schimb, ne trimite la cuvintele Psalmistului: „Precum dorește cerbul de izvoarăle apelor, așa și sufletu-mi de Tine, Doamne!"[72] Numai că în imagine nu vedem nici o urmă de izvor.

Imaginile din registrul **B** par unite de decodificări *in bonam partem*. Remarcăm prezența unor elemente comune cu texte care au circulat – după câte știm până acum - doar înafara comunităților de români.[73]

69 Velculescu, Guruianu, *Fiziolog. Bestiar*, p. 38, 53, 70, 87.

70 T.H. White, *A Book of Beasts Being a Translation from Latin Bestiary of the Twelth Century*, New York, 1960 (vezi *Indice*); *Das Bestiarium aus Peterborough*, 2 vol., ed. facs., comentarii: Lucy Freeman Sandler, Chritopher de Hamel, Luzern, 2003 (vezi *Indice*); Louis Charbonneau-Lassay, *Le Bestiaire du Christ*, Albin Michel, Paris, 2006, pp. 190-196.

71 O. Seel (ed.), *Der Physiologus. Tiere und ihre Symbolik*, München, 1987 (vezi *Indice*).

72 Velculescu, Guruianu, *Fiziolog. Bestiar*, loc.cit.

73 Am fi fost tentaţi să spunem: doar în Apus. Dar *Fiziologul* în redacţia alexandrină a fost tradus şi în slavonă (nu s-au găsit manuscrise de pe teritoriul locuit de români). Vezi Manuela Anton, *Excurs*, în Velculescu, Guruianu, *Fiziolog. Bestiar*, pp. 23 – 27.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
copac	maimuță	cămilă	dulău	căprioară? mânz? ogar? cal?	pasăre	doi bărbați care se bat deasupra unor bani	șarpe cu aripi sub un copac = Aspidă?	păun	pasăre	pasăre	cerb	cerb	urs	felină	pasăre (turturea?)	pasăre

(tabel 3)

- C registrul de sus *(vezi tabel 3)*

Dintre cele 17 casete prezente în acest registru, cea din stânga este de mici dimensiuni; copacul zugrăvit în ea reprezintă un mediu de viață posibil atât pentru scena de pe perete est, cât și pentru maimuța de pe peretele de nord. Rămân 16 casete cu figuri de animale sau de oameni.

Sub **caseta 6** (pasăre), stă vârful arcadei din stânga, iar sub **caseta 13** (cerb), stă vârful arcadei din dreapta. Amândouă animalele amintite de **deasupra vârfurilor de arcade** au posibile decodificări în bine. Nu se poate spune despre ce fel de pasăre este vorba. Cerbul din **caseta 13** găsește în mod vizibil iarba tămăduitoare (numită „ditani" în unele *Bestiarii* occidentale).

- În interiorul vârfurilor de la arcade: sunt șase casete despărțite în două de **linia mediană** dintre arcade, linie care trece aproximativ între caseta 9 și caseta 10 (cu o ușoară deplasare spre marginea interioară a **casetei 10**).

Imaginile par a fi grupate câte trei.

În partea dreaptă a liniei mediane (cum privim noi) sunt animale decodificabile în bine. În **caseta 12** se găsește singurul cerb (de pe acest pridvor) la care sunt vizibile urechile! În *Bestiariile* occidentale se spune că cerbul are urechile atât de mobile, încât le poate mișca astfel încât să nu mai audă chemările amăgitoare.

În **casetele 11 și 10** stau 2 păsări afrontate, simboluri frecvente ale Binelui, dacă nu se dă vreun amănunt care să sugereze un alt context, cu o altă decodificare.

În partea stângă a liniei mediane (cum privim noi) sunt figuri decodificabile (măcar parțial) în rău.

În **caseta 9** se află una dintre puținele păsări ale căror contururi ne îngăduie să le dăm numele: un păun. Cunoscut și din *Fiziolog* drept simbol al mândriei, păunul se smerește totuși atunci când își privește picioarele.[74]

Șarpele lung, cu coada răsucită și cu aripi, din **caseta 8** amintește descrierea aspidei dată de Damaschin Studitul care nu formulează direct decodificarea, ci o sugerează prin trimiterea la cuvintele atribuite lui David: „Ca a unei aspide surde ce își astupă urechile sale...".[75]

În **caseta 7**, doi bărbați (schilozi?) se luptă deasupra unor bani risipiți pe jos. Scena s-ar putea să aparțină aceleiași serii cu aceea de pe peretele de est, **caseta 5**, cu aceeași evidentă descifrare în rău.

- Să urmărim acum imaginile din **exteriorul vârfurilor de la arcade**.

- La dreapta casetei 13 (cum privim noi) se află patru casete.

74 Velculescu, Guruianu, *Fiziolog. Bestiar*, p. 42, 58, 73.

75 *Ibidem*, p. 82.

În **casetele 14 și 15** regăsim două fiare cunoscute și de pe peretele de est (acolo: **caseta 13**): un urs negru în **caseta 14** de aici și o felină (tigru?) în **caseta 15**. Amândouă animalele sunt decodificate frecvent ca simboluri ale Răului.

Mai la dreapta, în **casetele 16 și 17**, două păsări stau față în față. Nu se poate spune ce fel de păsări sunt, deși la una dintre ele se văd punctele de pe aripi. Ne trimit cu gândul spre Bine? spre Rău?

- La stânga casetei 6 (cum privim noi) se află patru casete (înafara celei din exterior, de dimensiuni reduse, despre care am vorbit mai sus).

În **caseta 5** un animal greu de definit (căprioară? mânz? cal?) aleargă fugărit se pare de dulăul din **caseta 4**. Astfel de scene de vânătore ne amintesc unele însemnări pe manuscrise: „Cum paște ogarul vânatul, așa paște pe om păcatul!"

Animalele din **casetele 2 și 3**: o maimuță și – probabil – o cămilă au deobicei conotații negative, frecvente mai ales în textele *Bestiariilor* occidentale[76]. Totuși, afirmația evanghelistului Luca (8,18-27): „Mai lesne va trece cămila prin urechile acului..." lasă deschisă și posibilitatea unei descifrări în Bine. În pictura bisericilor românești, cămila nu prea apare cu valoare simbolică, cel mult cu una narativă. (Sensul mai recent invocat de „funie" nu pare cunoscut generațiilor anterioare). În schimb, la Suceviița maimuța mai apare în alte două locuri, având și acolo valori simbolice: în scena „Adam dă nume animalelor" din ciclul Genezei amintit mai sus și în Judecata din urmă, în fragmentul de compoziție de la dreapta ușii de intrare în pronaos.[77]

Ne-am fi așteptat să găsim un paralelism între decodificările **casetelor 16 & 17** cu **casetele 1 & 2**, deci să existe pentru amândouă grupurile fie o deslușire ***în bine***, fie una ***în rău***. Există în pictură o iregularitate sau ne scapă nouă anumite posibilități de interpretare?

Pentru **peretele de nord** sensul citirii imaginilor se dovedește încă mai complicat decât pentru peretele de est, între altele și pentru că intervine un registru în plus. Se păstrează principiul ordonării imaginilor în raport cu elementele de arhitectură și cu valoarea lor simbolică, nu cu vreun criteriu de formă sau de scurgere a timpului. Ca și în cazul registrului **B** putem invoca raporturi cu texte necunoscute sau prea puțin cunoscute la noi (mobilitatea urechilor cerbului; deprinderile rele ale cămilei și ale maimuței).

76 M. Goldstaub, R. Wendriner, *Ein tosco-venezianisher Bestiarius*, Halle, 1892 (vezi *Indice*); F. McCulloch, *Medieval Latin and French Bestiaries*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1962 (vezi *Indice*).

77 Cătălina Velculescu, Ileana Stănculescu, *Animaux et parangons dans les monastères moldaves du XVIe siècle*, « Etudes et documents balkaniques et mediteranèens », (Paris), 22, 2000, pp. 51 – 62.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Soare Lună	Samson despică gura leului	Două oi (capre?) afrontate	Inorog	Barză(?)						Fragment (coadă?)	Felină (leu?)	Doi oameni spânzurați	Pasăre neagră (corb?)

(tabel 4)

- Să privim acum cu atenție **peretele de vest** (noi vom avea fața îndreptată spre est). *(vezi tabel 4)*

Din păcate au dispărut pentru totdeauna casetele **dintre vârfurile celor două arcade**. Prin comparație cu peretele de est, putem bănui că este vorba de cinci casete (le-am notat în schema noastră cu numerele **6–10**.

- În exteriorul arcadei din dreapta (în partea dreaptă, cum privim noi), se păstrează ultimile trei casete, în care recunoaștem figuri și scene *negative*.

Pasărea din **caseta 14**, de la extrema dreaptă, are culoarea neagră, ceea ce ne-ar îndemna să o considerăm un corb, dar forma ei rămâne cea standard: ceva apropiat parcă de un porumbel. Oricum culoarea neagră timite la un semnificat negativ.

În **caseta 13**, doi oameni atârnă spânzurați, unul dintre ei de picioare! (când se aplica această pedeapsă?). O legătură se poate face cu scenele de pe peretele de est, **caseta 5**, și de pe peretele de nord, **caseta 7**.

Felina (are coarne?) din **caseta 12** pare gata să atace și ne îndreaptă gândul spre cea de pe peretele de est, **caseta 13**, și spre cea de pe peretele de nord, **caseta 15**.

- În **caseta 1l**, **deasupra vârfului arcadei din dreapta**, se mai distinge restul a ceva ce ar putea fi o coadă de pasăre, probabil o pasăre benefică, pentru că - **deasupra vârfului arcadei din partea stângă**, în **caseta 5**, se vede o pasăre cu picioare lungi (barză?) omorând un șarpe, deci, ca și la celelalte arcade, un simbol al Binelui! Imaginea aceasta este una din cele mai răspândite în decorarea bisericilor, încă din primele timpuri ale creștinismului.

- Între **casetele 5 și 11**, deci în interiorul vârfurilor de arcade, imaginile sunt distruse.

- În exteriorul arcadei din partea stângă (cum privim noi), după cocor(?) urmează la stânga trei casete cu trei simboluri ale Binelui.

În **caseta 4** se găsește un inorog singur. Contextul ne îndeamnă să ne gândim fie la inorogul despre care ne vorbește Damaschin Studitul (inorogul din pustiu, care des-otrăvește apa)[78], fie la inorogul din redacția alexandrină a *Fiziologului*, la *spiritalis unicornis*, ca simbol hristic[79].

În **caseta 3**, două oi (capre?) negre joacă, așezate în două labe. Este un semn al împăcării și bucuriei pe care îl întâlnim în ilustrarea unor manuscrise medievale.

78 Velculescu, Guruianu, *Fiziolog. Bestiar*, p. 95.

79 Jürgen Werinhard Einhorn, *Spiritalis unicornis*. Das *Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*, München, ed.2, 1998.

În **caseta 2**, Samson despică gura leului, simbol consacrat al victoriei Binelui asupra Răului, pe care l-am întâlnit și în imaginile citate la începutul acestui studiu.

- În **extrema stângă**, într-o casetă de dimensini mai mici (compară cu stânga peretelui de nord), sunt zugrăvite soarele și luna, într-un mod care ne îndeamnă să le considerăm simbol al Judecății din urmă. Remarcăm așezarea lor mai puțin obișnuită, întrebându-ne dacă această așezarea este impusă de spațiul disponibil sau are și altă semnificație.

- Sensul citirii sigur nu este de la stânga la dreapta ci, foarte probabil, de la dreapta la stânga! Deși lipsesc atât de multe casete, totuși din cele rămase se poate desluși o chemare de la Rău spre Bine, în perspectiva Judecății din urmă. Privitorul se află în fața acestui perete în aceeași poziție ca față de peretele exterior al pronaosului, unde stă zugrăvită scena Judecății din urmă. Citirea se face, s-ar părea, după o schemă proprie fiecăruia dintre locurile amintite.

De mai multe ori în cursul analizei noastre ne-am întrebat ce texte scrise ne pot ajuta în înțelegerea valorii imaginilor de animale?

- *Fiziologul în* forma Serafim – Ioniță **nu** se păstrează în copii manuscrise din Moldova. Din *Adunare de la filosofii cei vechi* ... (așa-numitul *Fizilog*) a lui Damaschin Studitul s-au păstrat două manuscrise cu traducere românească de la începutul secolului al XIX-lea, iar în secolele anterioare a fost cunoscut și textul în greacă (Petru Șchiopul; Dimitrie Cantemir). Se pot stabili paralele între imagini cu cerbul, aspida, inorogul și descrieri din cartea lui Damaschin (cerbul și șarpele se găsesc și în *Fiziologul* Serafim-Ioniță; cerbul și planta - numai în Damaschin). Aceleași narațiuni se poate însă să fi fost cunoscute și din alte culegeri.

- *Esopia* se păstreză în copii manuscrise din Moldova (nu și în ediții!) – dar nu identificăm vreo legătură cu animalele așa cum sunt prezentate pe pridvorul de nord de la Sucevița.

- *Floarea Darurilor* a fost copiată în Moldova, iar în paginile ei se vorbește despre: inorog, cămilă, leu, urs – în contexte ce trimit uneori la picturile pe care pe care le analizăm, cum este cazul ursului ca simbol al mâniei.

- Nu putem spune în ce măsură au circulat în Moldova cărți de embleme.

- În decursul analizei am semnalat apropieri de *Bestiarii* occidentale: panteră, cămilă, maimuță, mistreț (sau porc), câine, cerb (cu patru însușiri, toate la un loc: șarpele; iarba ditani; alergarea spre alte pășuni; manevrarea urechilor ca să nu mai audă); căprioara (dorcon, caprea: iubește înălțimile), inorogul singur.

- Probabil că imaginile de la Sucevița au venit din altă parte, iar între izvoare nu pot fi neglijate chiar și cahlele. Se pune problema în ce măsură nu numai unitățile înseși **ci și** înlănțuirea imaginilor a fost luată gata alcătuită. Oricum problematica sensurilor rămâne aceeași, iar ipoteza simplei întâmplări ni se pare cu totul superficială.

Am încercat să găsim ordinea de citire și semnificația scenelor și imaginilor. Nu pretindem că propunerile noastre ar avea valoarea unor adevăruri de necontestat. Mai degrabă dorim să oferim un material de discuții și de reflexii, acestea având o valoare mai mare decât pretinse „soluții definitive". Ceea ce ni se pare demn de reținut este prezența unor criterii de ordonare acolo unde o privire grăbită nu vede decât un haos aparent.

ANEXĂ
Biserica *sf. Maria* din Gârciu
(comuna Racu - Csikrakos, județul Harghita)

Ileana Stănculescu

Recent restaurata biserică *Sf. Maria* din comuna Racu (Csikrakos), are o istorie îndelungată. Planează încă multe semne de întrebare în legătură cu ridicarea monumentului, cât și în legătură cu pictura murală a acestuia.

Biserica a avut inițial o amprentă în plan de formă rectangulară, cu absidă poligonală pe est, adăugându-se în timp un turn pe latura de vest și o capelă pe latura sudică[80]. Monumentul este datat în conformitate cu interpretarea unei inscripții de pe peretele de sud, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea[81]. Interesant este faptul că datarea se referă doar la corpul biseri-

80 Keöpeczi Sebestyén József, *A középkori nyugati müveltség legkeletibb határai*, „Erdélyi Tudományos Füzetek", 1929, nr. 19, Cluj, 1929, pp. 16-17: *Racul (Csikrakos). Biserică-sală uninavată cu absidă poligonală, cu un turn înalt. Biserică gotică târzie, cu nava de 8,76 m. lăţime, absida de 7,78 m. lăţime. Axul absidei are o deviere de 8 grade spre stânga faţă de axul navei. Transeptul este o adăugire barocă din 1756-1758. Sacristia a fost lungită şi i s-a adăugat o capelă pe latura de vest.* [...] *Ancadramentul portalului de sud este romanic, semn că aici a existat întâi o biserică arpadiană (înainte de 1300). Uşa sacristiei este gotică, ca şi una din ferestrele absidei.*

81 I. D. Ştefănescu, *L'art bizantin et l'art lombard en Transylvanie. Peinture murales de Valachie et de Moldavie*, Paris, 1938, p. 50 : *Biserica din Gârciu este datată de documentele istorice în sec. XV şi aparţine cultului bisericii romano-catolice. În ciuda restaurărilor la care a fost supusă, arhitectura bisericii păstrează încă datele caracteristice şi plasează monumentul în epoca stabilită de documente.* Menţionează prezenţa unui turn rectangular pe latura de vest, dar nu precizează nimic despre picturi. Inscripţia de pe peretele de sud o citeşte *Hoc opus fecit Petrus Zabrid 1742*, descifrând greşit anul; Balogh Jolan, *Az erdélyi renaissance*, Cluj, 1943, p. 140; Entz Geza, *Székely templomerödök*, „Szépmüvészet", V, 1944, p. 122: susţine că turnul a fost pictat de *Peter Zablya în 1507*; Radocsay Dénes, *A középkori Magyarország falképei*, Budapesta, 1954, p. 129; Vasile Drăguţ, *Pictura exterioară în Transilvania*, "Studii şi Cercetări de Istoria Artei", 12, 1965, nr. 1, p. 91: pe peretele exterior al navei, deasupra capelei sudice, o inscripţie pictată cu minuscule gotice indică numele autorului: *anno do(min)i 1507 hoc opus fecit Petrus Zabija*; Béla Sisa, *Tàltos a templomtornyon*, (Şaman pe turnul bisericii) Nyiregyhaza, 1995, pp. 53-54, datează *1570*; Vătăşianu

cii. Nu avem nici un fel de informații până în prezent asupra anului în care a fost adosat turnul pe latura de vest și cu atât mai puțin despre momentul în care acesta a fost împodobit cu un strat de frescă.

În prima jumătate a secolului XX, Keöpeczi Sebestyén József spunea că turnul este pictat în exterior în întregime. Are o rețea care imită asizele și **o serie haotică de figuri de animale, oameni si corpuri ceresti**.

Meșterul care a realizat pictura este acel Petrus Zabya care apare pe o inscripție sub acoperișul brațului dinspre sud al transeptului: "Hoc opus fecit Petrus Zabya anno 1507". Brâul care înconjoară etajul superior al turnului este decorat cu un șir de frunze de trifoi (trefla) care alternează cu grupaje de linii verticale câte 5 roșii-albe-roșii.[82]

Din informațiile provenite de la echipa care a restaurat monumentul, în legătură cu picturile turnului[83], rezultă că unele figuri șterse nu s-au putut reconstitui, altele au fost refăcute destul de aproximativ, după cum am putut observa în urma vizitei pe teren din august 2009.

La biserica din Gârciu, configurația iconografică este cea inițială, dar nu cu toate elementele reprezentărilor respective și cu intervenții stângace la restaurare.

Reprezentările de pe pereții turnului, așa cum le vedem astăzi, ar putea fi împărțite în mai mult categorii din punct de vedere iconografic:

- Reprezentări antropomorfe:

Perete vest: *personaj care cântă la un instrument (vioară?), scenă compusă: personaj masculin cu pelerină și baston, care are în mână un inel + personaj culcat în fața lui + personaj spânzurat în spatele lui.*

Virgil, *Istoria artei feudale în Ţările Române*, ed. anastatica din 2001 a Fundaţiei Culturale Române, p. 773: *Numele meşterului* ***Petru Zabya şi data 1507*** *au fost descifrate sub cornişa faţadei de sud a bisericii din Racul, dar în afară de faptul că inscripţia e greu vizibilă, nu rezultă în mod direct că acest nume ar face vreo referire directă la pictor.*

82 Keöpeczi Sebestyén József, *A középkori nyugati müveltség legkeletibb határai*, "Erdélyi Tudományos Füzetek", 1929, nr. 19, Cluj, 1929, pp. 18-19: *Turnul de 30 de metri este plasat în axul navei şi ţesut cu aceasta. Este patrulater, construit din piatră, doar pentru bolţi s-a folosit cărămida. Pe fiecare latură, pe fiecare etaj are câte o deschidere îngustă, iar la ultimul etaj pe fiecare latura câte o fereastră ogivală. Cele patru turnuleţe au fost adăugate mai târziu.(...)*

83 http://www.biserici.org/index.php?menu=BI&code=2348:
Biserica fortificată romano-catolică este pe teritoriul Satului Nou este declarată monument conform registrului monumentelor al județului Harghita din 1992. Una din cele mai vechi clădiri din fostul Scaun al Ciucului, monumentul datează din secolul al XIII-lea. Biserică banderială cu multe elemente caracteristice unei fortificații. Biserica originală a fost extinsă în anul 1574, ultima modificare importantă datează din 1758. ***Principalul punct de atracție este turnul de 30 m înălțime construit cu o tehnologie foarte veche, cu var stins la fața locului, pe care sunt pictate cu roșu-brun semne zodiacale, unicat în estul Europei. La origini turnul a fost ornamentat foarte intens, din decorațiile originale se văd figuri antropomorfe, animale, motive florale, constelații și alte elemente decorative.***
Vezi și http://www.prefecturahr.ro/cd_hr/romm/3/32/32csikrakos.html.

Perete sud: *personaj masculin care merge sau dansează, cu un baston în mână; două personaje masculine afrontate, fiecare cu o suliță (lance?) în mână; personaj masculin cu topor; personaj masculin străpuns de o lance; două reprezentări ale membrelor superioare (braț + antebraț și braț).*

- Reprezentări geometrice:

Perete vest: *rozetă cu 6 colțuri în cerc*.

Perete sud: *5 rozete cu 6 colțuri în cerc,* dintre care 2 (în partea superioară a peretelui) sunt asociate cu câte *o lună; o formă rotundă de culoare roșie cu față de om (soare?).*

- Reprezentări animaliere:

Perete nord: *cerb + elemente vegetale*.

Perete vest: *patruped culcat, patruped cu coarne (cerb?), 2 păsări.*

Perete sud: *4 patrupede, 2 raci, o pasăre, un cal cu un cerb în fața lui (după șa și steag, pare a fi un călăreț, astăzi neidentificabil).*

Imaginile rămase pe pereții turnului par pentru receptorul de astăzi un puzzle. *Biserica romano-catolică din Gârciu prezintă pe fațadele turnului vestic o ciudată decorație pictată, din nefericire destul de rău conservată. Întreaga suprafață a zidurilor, de jos până la cornișă, este împărțită în panouri dreptunghiulare, cu linii brun-roșcate imitând un apareiaj de piatră fățuită. Din loc în loc, distribuite fără nici o logică aparentă, sunt pictate semne de zodiac, un cerb, o scenă de vânătoare, un săpător (...),* spune, în urma cercetărilor efectuate în anii 60, Vasile Drăguț.[84]

Ne putem întreba dacă aceste imagini au fost pictate în același timp, cu ideea de a alcătui un program iconografic coerent, cu un mesaj unitar, sau au fost reprezentate în perioade cronologice diferite, alcătuind un conglomerat de imagini format prin adăugiri succesive, a căror decodificare unitară nu are sens să o căutăm. Ar trebui să le citim separat, sau înlănțuite?

Ca și în cazul rețelei de carouri brun-roșcat de pe pereții pridvorașului de nord de la Suceviița, ne punem întrebarea dacă toate delimitările cu linii erau gândite să conțină în interiorul lor, pe fondul alb, un element figurativ.

Referindu-ne strict la modalitatea de execuție, ne punem întrebare dacă a lucrat la pereții turnului o singură echipă de meșteri, sau mai multe. Există două tipuri clare de elemente figurative: pictate și grafitate (sau scrijelite).

Elementele animaliere scrijelite, de pe peretele de sud, au fost oare alcătuite ulterior, sau în același timp cu elementele pictate? Analizând desenul, am putea spune că cel care a lucrat personajele nu poate fi același meșter cu persoana care a desenat animalele. Și aici se observă mai multe mâini: cel care a pictat calul de pe fațada sudică are un desen similar cu cel al cerbului de pe fațada nordică, dar ambele patrupede sunt total diferite de patrupede-

84 Vasile Drăguţ, *Pictura exterioară în Transilvania*, ”Studii şi Cercetări de Istoria Artei”, 12, 1965, nr. 1, p. 91.

le mici pictate pe fațada de sud și nord. În afara analizei liniei, care desigur implică o anumită subiectivitate, cert este că parte din imagini s-au șters în timp și restaurările le-au efectuat anumite modificări asupra cărora ne manifestăm anumite rezerve.

Bibliografia de specialitate semnalează reprezentările de pe turnul de la Gârciu, fără a oferi identificări și decodificări concrete ale reprezentărilor picturii exterioare. În monografia dedicată monumentului, Béla Sisa construiește o interpretare de ansamblu a imaginilor rămase pe pereții turnului amplasat pe latura vestică a bisericii. Cercetătorul încearcă o citire a imaginilor în relație unele cu altele, decodificarea oferită centrându-se pe simbolistica șamanului[85]. Ansamblul iconografic ar reprezenta *ritul de transformare a unui bărbat în șaman*, prin implicarea diverselor forme de inițiere, printre care dansul, muzica etc. În mare, autorul sugerează că ar fi vorba de credințe precreștine, rămase în mediul popular, legate de șamani (sau vraci), cunoscut fiind faptul că aceștia sunt atestati în mediul rural din zona Transilvaniei, chiar și în secolul XX!

Se observă că ansamblul iconografic este dominat de simbolul animalier – patrupede mai mult sau mai puțin identificabile (cal, cerb, căprioară), păsări și raci.

Cerbul, spre exemplu, apare de trei ori (pe peretele de nord, vest și sud), de fiecare dată fiind reprezentat altfel: *așezat în vecinătatea unui element vegetal* (pe peretele de nord), *în mers*, pictat pe fond alb, delimitat de chenarul roșu cărămiziu (pe peretele de vest), *în mers*, *cu capul întors spre cal* (pe peretele de sud). Motivul animalier pictat în exterior pe pereții turnului și bisericii - este des întâlnit în pictura medievală din Transilvania (Țara Hațegului în mod special), după cum susținea Vasile Drăguț. Siluete animaliere și în mod deosebit *cerbi*, decorau pe fond alb, integrate sau nu în chenare roșu cărămiziu, pereții edificiilor la exterior.

În anii 60, într-un studiu dedicat picturii exterioare din Transilvania, Vasile Drăguț observa la Biserica Sântămărie Orlea din Hațeg, că *pe latura sudică a turnului clopotniță sunt încă foarte clare urmele chenarelor colorate în roșu englez care delimitau scenele, azi total șterse*.[86] Continuând și citând cercetările lui Vasile Drăguț, Anca Bratu[87] atrage atenția asupra animalelor reprezentate pe pereții bisericilor din Hațeg. Menționează prezența unor animale grafitate, similare celor de pe pereții bisericii de la Sântămărie Orlea, pe fațadele turnului de la Biserica Râu de Mori: *re-*

85 Béla Sisa, *Tàltos a templomtornyon* (Şaman pe turnul bisericii).

86 Vasile Drăguţ, *Pictura exterioară în Transilvania*, p. 86.

87 Anca Bratu, *Biserica reformată Sf. Fecioară din com. Sântămărie Orlea*, în *Repertoriul picturilor murale medievale din România (sec. XIV-1450)*, Editura Academiei, Bucureşti, 1985, p.212: *Tot în exterior, pe latura de sud a turnului-clopotniţă, se păstrează urmele unui chenar care delimita o scenă de dimensiuni foarte mari, azi complet distrusă, iar pe pereţii de sud şi nord ai bisericii se află grafite de cruci şi siluete animale.*.

prezentări de cerbi, izolați, sau alături de cruci simple ori înscrise în cerc![88] Béla Sisa desenează chiar aceste siluete de cerbi, așa cum erau ele vizibile în 1970. După aceste desene observăm că seamnănă foarte mult cu siluetele animaliere de la Gârciu.[89]

Anca Bratu observă că reprezentări similare (*siluete de cerbi, căprioare și cai*) se află și în interior, în altarul Bisericii Streisângeorgiu, în registrul inferior al pereților de sud și de est. *Ce ar putea semnifica cerbul?* În cazul reprezentărilor scrijelite în altarul de la Streisângeorgiu, trecând de la identificare la interpretare, cercetătoare sugerează că *cerbul și căprioara au fost considerate în iconografia creștină primitivă ca simboluri ale sufletului care aspiră către Dumnezeu.*[90]

Béla Sisa interpretează *cerbul* de pe pereții turnului din Racu din perspectiva legendei lui Hunor și Magor[91], pe care o aduce în legatură cu legenda din *Cronica pictată*, când Ladislau a ridicat biserica din Vac și a apărut un cerb care avea lumânări în coarne, arătând locul unde trebuia ridicată biserica[92].

Menționăm că în urma cercetărilor pe teren din anii 1998-2002, nu am mai găsit nici o urmă ale reprezentărilor citate anterior la Sântămărie Orlea și la Râu de Mori. Mai pot fi descifrate siluetele animaliere din partea inferioară a pereților absidei de la Streisângeorgiu.

Din perspectiva circulației unor forme și structuri arhetipale, deosebit de interesant este faptul că acest tip de siluetă de *cerb, cal sau căprioară* ne apare scrijelit într-o manieră deosebit de asemănătoare și pe pereții de calcar de la Murfatlar (sec. X–XI)[93]!

88 Anca Bratu, *Biserica ortodoxă din com. Râu de Mori (sat Suseni, com. Râu de Mori, jud. Hunedoara)*, în *Repertoriul picturilor murale medievale din România (sec. XIV-1450)*, Editura Academiei, Bucureşti, 1985, p. 176.

89 Béla Sisa, *Tàltos a templomtornyon* (*Şaman pe turnul bisericii*), pp. 47-48, fig 25 a., b.

90 Anca Bratu, *Biserica ortodoxă din com. Râu de Mori (sat Suseni, com. Râu de Mori, jud. Hunedoara)*, p. 287, nota 17.

91 Simon de Keza, *Gesta Hungarorum*, cap. 4-5., ed. A. Domanovszky în *Scriptores Rerum Hungaricarum*, I., Budapesta, 1937, p. 144-145: Hunor si Magor, fiii lui Menrot, la o vânătoare, au fost conduşi de un cerb în mlaştinile Meotide (*paludes Meotidas* identificată cu regiunea de la nord de Marea de Azov). L-au pierdut din vedere, dar au văzut că locul e bun pentru locuit şi au rămas acolo. În al şaselea an au răpit femeile fiilor lui Belar, printre care şi fiicele principelui alanilor, Dula, şi au dat naştere astfel celor două popoare înrudite: hunii şi ungurii. Înmulţindu-se, au plecat de aici în Sciţia.
Vezi și Eliade Mircea, *De la Zalmoxis la Gengis-Han*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980, p. 146-148.

92 Pentru formatul pdf al manuscrisului de la Viena, vezi: http://konyv-e.hu/pdf/Chronica_Picta.pdf.

93 Vezi: Ileana Stănculescu, *Animal Symbolism of Northern Origin in the Lower Danube Region (10th–11th Centuries). Old and New Approaches*, "Lund Archaeological Review", 15 – 16, pp. 161 – 171.

V.
MITROPOLITUL ȘTEFAN AL ȚĂRII ROMÂNEȘTI

A. *Îndreptarea legii* – 1652, *Târnosanie* – 1652 și biserici de lemn

Eglises en bois et icônes – rituels d'enterrement

I

Nous sommes en Anatolie – avant l'invasion ottomane[1]. Un anachorète renonce à sa vie de solitude et accepte de devenir l'hégoumène d'un monastère situé dans un endroit dépeuplé. Comme le monastère n'avait plus eu un supérieur digne de ce nom, depuis longtemps, il y avait beaucoup de vieilleries. Surtout des icônes dont le bois s'effritait. Qu'en faire ? Ne pas y toucher, elles se désagrégeaient toutes seules. Les jeter comme une chose ordinaire, impossible : les icônes avaient été certainement consacrées. Pour leur offrir une fin convenable, sans danger de profanation, l'hégoumène décide de les incinérer. Il empile toutes les icônes dont le bois s'effritait et se prépare à y mettre le feu. Mais, lorsqu'il en approcha la flamme, *il entendit une voix tonitruante qui disait* : « ***Ne nous incinère pas, non***, *car si tu le fais, tu seras condamné à jamais ; ce que tu dois faire, c'est* ***nous enterrer dans un endroit pieusement respecté*** ! ». L'hégoumène comprend que conformément au commandement chrétien, les icônes, à l'instar des humains, ne doivent pas être incinérées. *Alors, ils firent, ce jour-là, une grande fête et* ***officièrent la sainte liturgie*** *et, pendant qu'ils mettaient le bois pourri des icônes dans un cercueil, ils entonnèrent : « Nous Te remercions, Seigneur Jésus, gloire des apôtres, joie des martyrs* ». [2]

Le narrateur est évidemment d'accord avec la décision de l'hégoumène d'Anatolie : ***Après avoir mis le bois pourri de ces icônes dans un cercueil, … il les a enterrées dans le sanctuaire.*** Attention : donc, non seulement mises dans un cercueil, mais enterrées dans le sanctuaire, écrin de l'autel, comme le dit le texte grec dont il sera question par la suite.

1 Cf. *Îndreptarea Legii*- Guide des lois -, Târgovişte, 1652 ; Bucureşti, 1962, p. 362-363, 904 -905 (par la suite.: *Îndreptarea legii*): *Pentru sfintele icoane carele vor fi foarte stricate, ce trebue să se facă de dânsele* – Concernant les saintes icônes qui sont fortement détériorées, ce que l'on doit en faire.
http://ro.wikipedia.org/wiki/Pravila_lui_Matei_Basarab: „*Pravila* lui Matei Basarab – Le code de Matei Basarab - (connu aussi sous le nom de *Îndreptarea legii*) est un recueil de lois imprimé en 1652 à Târgovişte. C'est la traduction de dispositions législatives grecques, avec de nombreux extraits de *Pravila* lui Vasile Lupu."
http://ro.wikipedia.org/wiki/Pravila_lui_Vasile_Lupu: „*Pravila lui* Vasile Lupu est un recueil de lois connu sous le nom de *Carte românească de învăţătură*, imprimé à Iaşi en 1646."

2 Le texte de la prière est reproduit en slavon.

Après cet « enterrement », un ange apparaît et « révèle » à l'hégoumène *que ceux qui incinèrent les saintes icônes, seront éternellement condamnés au feu de l'enfer.*

Le narrateur intervient et « réprimande » en général, ceux qui incinéraient les icônes. Nous en déduisons que l'hégoumène de l'histoire n'était pas le seul à avoir envisagé de le faire, mais qu'il s'agissait d'une habitude ! L'hégoumène aurait peut-être vécu en Anatolie, mais qui est le narrateur et dans quelles circonstances a-t-il écrit cette histoire ?

La source première est citée en début du récit : *Pour les saintes icônes. Du Paterikon, grand miracle*. On ne précise pas de quel *Paterikon*[3] il est question et, pour l'instant, ce n'est pas ce qui nous intéresse. Ce que nous voudrions savoir c'est qui et dans quel contexte a utilisé l'histoire des icônes qui refusaient d'être incinérées. Daniil Panoneanul[4] qui a traduit et adapté en roumain le texte de *Îndreptarea legii* (Guide des lois), y a repris le *Nomokanon* rédigé (sur la base de nombreuses sources antérieures) vers 1562-1563 par Manuel Malaxos, « ancien notaire du diocèse métropolitain de Thèbes ».[5]

Un événement survenu peut-être à l'époque du II conseil de Nicée (VIIIe siècle) est relaté dans cet écrit du XVIe siècle de Malaxos. La traduction en roumain, due à l'initiative du métropolite réformateur Ştefan Ier de Valachie[6], a été imprimée en 1652, à Târgovişte, capitale du pays, en ces temps-là. Longtemps, *Îndreptarea legii* a constitué le corpus de lois officiel sur lequel, au moins en théorie, aurait dû se fonder toute décision prise par les autorités laïques ou ecclésiastiques[7]. Il semble que même la peinture religieuse fait écho à cet important écrit : à remarquer les changements intervenus dans les catégories de condamnés de la rivière de feu, dans la scène complexe du Jugement dernier[8] peinte sur le mur d'entrée des églises.

3 Thomas Söding, *Apophthegmata*; Karl Suso Fran, *Apophthegmata*, în *Lexikon für Theologie und Kirche* (în continuare: LTK), vol. I, Freiburg etc., 1993, p. 848-849; Gerhard Birkfellner, *Paterikon*, LTK, vol. 7, Freiburg etc. 1998, p. 1454-1455.

4 *Îndreptarea Legii*, p.10-12. Les sources utilisées pour la rédaction de Îndreptarea *Legii :* **1.** Sources directes, du droit byzantin : *le Syntagme* de Matheos Vlastares, *le Nomokanon* de Manuel Malaxos, *le Commentaire* d'Alexis Aristen, *les Réponses* d'Anastase d'Antioche. **2.** Sources indirectes: par l'intermédiaire de *Carte românească de învăţătură*, Iaşi, 1656 et de *Praxis et theoricae criminalis* du juriste italien Prosper Farinaccius, connu dans les Pays Roumains grâce à des relations avec la Pologne.

5 *Îndreptarea legii*, p. 17, 904-905.

6 Ștefan a été métropolite de la Valachie entre 1648-1653 et 1655-1668. Pour plus de détails concernant l'époque et ses personnalités, voir Mircea Păcuraru, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, 2e vol., Bucureşti, 1981, *Indice*: p. 46-57, 126-162 etc. Cf.: Ovidiu Olar, *Mitropolitul Ştefan al Ungrovlahiei*, https://online.uni-graz.at/kfu_online/wbLDB.detailLeistung?pOrgNr=&pIdentNr=-47292&pLstNr=229361 Voir aussi le volume collectif *Manuscris trilingv. Preliminarii la o editare* (par la suite: *Manuscris trilingv*), București, 2010.

7 *Îndreptarea legii*, p. 21-23.

8 Ileana Stănculescu, *Spiritual Death in 17th and 18th century Images and Texts from Walachia* in Fifor Mihai (ed.), *Symposia. Journal for Studies in Ethnology and Anthropology*, Aius, Craiova, 2004, p. 279-292.

II

II 1: La même année, 1652, de la parution du livre *Îndreptarea legii*, paraissait toujours à Târgovişte, à l'initiative du même métropolite Ştefan, un livre petit mais très important, intitulé ***Târnosanie***, ***prepusă dă pre elinéşte şi slovenéşte pre limbă proastă***[9] ***rumânéşte*** – La consécration, traduite du grec et du slavon en langue simple roumaine. Dans l'avant-propos, le métropolite (reprenant, là aussi, une source de langue étrangère) se déclare mécontent de ce que des prêtres ignorent le rituel obligatoire pour la consécration ou la reconsécration des églises. Il attire aussi l'attention sur le fait que ***am cusut lângă dinsa*** – j'y ai ajouté -(n.n. au petit livre contenant les différentes étapes de la consécration) şi cum trebue să sfărâmească arhiereul moaştele sf. Mucenici. Şi mutarea beséricii **(**c'est nous qui soulignons) ***sau clătirea préstolului***[10]***, în două chipure, tot cu tipicul rumânéşte***. – comment l'évêque doit se prendre pour morceler les reliques des saints Martyres. Et le déplacement de l'église ou le rinçage du pied de l'autel, de deux manières, avec le rituel roumain - .[11]

Dans ***Târnosanie***[12], les textes des prières sont en slavon (la source première ayant été probablement en slavon) et l'on a traduit en roumain seulement les textes des indications de régie (du «rituel») – où l'on aurait utilisé, outre les sources en ***slovenéşte*** - en slavon -, des sources ***pre elinéşte***, - en grec - aussi.

Nous n'allons pas insister sur la manière dont l'évêque doit morceler les reliques des Saints pour les intégrées à « l'antimis »[13] - au corporal -, mais sur

9 Langue qui ne compte pas parmi les langues sacrées.

10 *Pristol (slv. Priestolu=tron) – La Table consacrée de l'autel.* Cf.: Ene Branişte, Ecaterina Branişte, *Dicţionar enciclopedic de cunoştinţe religioase,* Caransebeş, 2001, p. 390 (par la suite: *Dicţ.*).
Des textes que nous avons analysés, il résulte que le *pristol* (*préstol*) est le pilier monolithique en bois ou en pierre, suffisamment haut pour soutenir la Table consacrée.

11 ***Târnosanie***, Târgovişte, 1652, f. 2 et les suivantes.

12 A la différence de *Îndreptarea legii*, traduit intégralement en roumain parce qu'il n'y avait pas de prières.

13 *Dicţ., p. 39-40* : *Le corporal - l'un des plus importants objets liturgiques. C'est un carré en lin ou en soie de 50 à 60 cm. peint avec des scènes et des images représentatives de la Passion du Christ. La scène centrale en est la mise en tombeau du Christ ; tour à tour, il y en a : La Croix du crucifiement, la couronne d'épines, le marteau et les clous, le javelot, l'éponge imprégnée de vinaigre et de fiel, le coq qui a chanté trois fois; aux quatre coins, il y a toujours les visages des quatre évangélistes avec leurs symboles et, tout au tour du corporal, les paroles du motet « Josèphe au visage avenant… ». Et, dans un coin, une petite poche, où l'on met les reliques des saints, comme pour la Table consacrée.*
Ion Bria, *Dicționar de teologie ortodoxă,* București, 1994, p. 23: *Antimis (lat. antemensa = en lieu de table) (…) l'antimis contient une partie des reliques d'un saint ou d'un martyr et porte la signature de l'évêque de l'endroit. Tradition datant des premiers siècles, le corporal remplaçait un autel consacré et est indispensable à la liturgie. Le 31e canon du VIe Synode œcuménique interdit la liturgie dans des maisons*

mutarea beséricii (c'est nous qui soulignons) ***sau clătirea préstolului*** – le déplacement de l'église ou du rinçage du *préstol***.**

Du contexte, nous déduisons qu'il s'agit d'églises en bois qui, au besoin, pouvaient être déplacées ailleurs. Plus encore, ce que l'on pourrait appeler „la pierre d'autel", destinée à la célébration de la messe du Sacrifice Suprême, était parfois en bois, car ce n'est que dans ce cas que l'on peut parler de „rinçage" à cause de la putréfaction et de la nécessité de réparer voire de changer le *préstol*.

Les chapitres sont les suivants:

- ***Rânduiala a st. préstol când se clătéşte sau când iaste vechiu, putred şi stricate legăturile sau hârtiile sau sméşeniia***[14] (f. 31). – le rituel pour le rinçage du saint *prestol*, ou quand il est ancien, pourri et que les ligatures ou les papiers ou *sméşeniia* sont abimés

– ***Altă rânduială pentru sf[â]ntul pr[é]stol când se clăt[é]şte*** (f. 33) – un autre rituel pour le rinçage du saint *préstol*

– ***Rândul de bl[ago]sl[o]venie a antimisului*** (f. 34) – Le rituel de consécration du corporal

[F]acu-vă ştire să ştiţi şi de aceasta (....***să nu înbli învăluindu-te fără ispravă***) (f.35v) – Apprenez cela aussi (...ne tourne pas en rond, sans raison).

Dans *le préstol* déplacé ailleurs avec l'église – ou remis en état dans une église – il y avait des particules des saintes reliques.[15] Alors que, pour une raison quelconque, on touchait au *préstol*, on touchait aussi aux reliques y déposées auparavant. Le métropolite Ştefan[16], reprenant, peut-être, une source étrangère (ou suite à ses propres expériences), formule un avertissement sévère : Şi caută şi de moaşte, o, arhiereule[17]***, să nu carea cumva să le***

de prières ou endroits privés. Tout comme, le 7e canon du VIIe Synode œcuménique interdit la consécration des églises sans les saintes reliques. En principe, ***les saintes reliques, mises sous la Table consacrée, ou cousues dans l'antimis*** *(c'est nous qui soulignons), représentent l'Église céleste, fondement de l'Église terrestre. Le prêtre reçoit l'antimis de son évêque, dont la signature garantit à la fois l'existence d'une communauté eucharistique locale et la communion sacrementale entre l'évêque et le prêtre.*

14 *Sméşeniia :* huiles précieuses des papiers destinés à couvrir le *préstol,* maintenus par des ficelles. (n.t.)

15 Arnold Angenendt, *Geschichte der Religiosit*ät im Mittelalter, ed. II, Darmstadt, 2000, p. 431 – 439 (surtout la page 435).

16 Le plus souvent, l'idée du métropolite était concrétisée par quelqu'un d'autre.

17 Le but du petit livre est d'imposer l'idée qu'aussi bien pour la première consécration que pour la suivante - en cas de déplacement – la messe doit être officiée par un archevêque, non par un simple prêtre (comme il arrivait souvent à en croire le texte) ! Lors de la reconsécration, l'archevêque pouvait se faire représenter par un archimandrite, un hégoumène voire même un prêtre qu'il considérait dignes et prêts matériellement et spirituellement à assumer cette mission.

fie luat[18] ***au să le fie răsipit într-alt chip.*** – Et regarde aussi, oh archevêque, s'il n'y a pas de reliques que l'on ait prises ou jetées d'une manière ou autre.

Pentru că aicea, într-acéste ţări, au preoţii **(sic!)** ***şi oamenii, mai vârtos muerile, foarte nişte eresuri şi meşterşugure réle şi drăceşti*** (ms. **1462**, f. 30; c'est nous que souglignons.).[19] – Parce qu'ici, dans ces pays, les prêtres (sic!) et les gens, surtout les femmes, ont des égarements et des agissements mauvais et diaboliques.

La gravité du geste nous est dévoilée par un passage de *Îndreptarea legii* (1652): *Cel ce va fura şi va vinde niscare sfinte moaşte, pre acela să-l cearte cu moarte. Cela ce va fura cruce de în besearică, măcară de ar fi şi de lemn, acela fură lucru sfinţit şi de în loc sfinţit; certarea lui iaste să-l spânzure sau să-l arză în foc de viu.*[20] - Celui qui volera ou vendra des saintes reliques, doit être puni par la mort. Celui qui volera une croix à l'église, soit-elle en bois, celui-là vole une chose sacrée à un endroit sacré; sa punition devrait être la pendaison ou le supplice du feu.

Pour faire le point : dans ***acéste ţări*** – ces pays – (lesquels ?[21]) il arrivait que les saintes reliques soient volées ou utilisées ***nişte eresuri şi meşterşugure réle şi drăceşti*** -à des égarements et agissements mauvais et diaboliques- ! Autrement dit à la sorcellerie et plus précisément à la nécromancie. Que l'on accuse les ***muerile*** – les femmes - ce n'est pas étonnant: dans les Pays Roumains il n'y a pas eu une chasse aux sorcières et les condamnations, autant qu'il y en avait, avaient pour motif les crimes résultant des ainsi dites « sorcelleries ». A retenir pourtant que les ***meşterşugure réle şi drăceşti*** - les agissements mauvais et diaboliques – étaient le fait non seulement des femmes et des ***oameni*** - des hommes -, mais aussi des ***preoţi*** - des prêtres. Il serait injuste de conclure que tous les prêtres s'y adonnaient ou que seuls les prêtres des Pays Roumains les pratiquaient[22].

18 Répétition de : *să le fie luat*.

19 Nous citions de BAR ms. rom. **1462**, f. 30 (c'est nous qui souglinons). Pour les manuscrits et les éditons en référence, cf. Cătălina Velculescu, *Când va vrea cineva să mute vreo beserecă de la un loc la altul*, dans le vol. collectif *Strămutarea bisericii din Pojogeni*, Ier volume de la série *60 biserici de lemn - un proiect de salvare a patrimoniului construit*, București, 2010.

20 *Îndreptarea legii*, p.322.

21 Nous ne pouvons, en l'état, préciser à quelle date remonte la rédaction de ce passage : serait-ce une première source – et combien ancienne – en grec ? Ce que nous savons c'est que Ştefan, le métropolite de Târgovişte a utilisé dans d'autres cas, des sources provenant de l'entourage aux idées nouvelles de Petru Movilă, descendent des voïvodes de Moldavie, devenu métropolite de Kiev. Cf. les études de Zamfira Mihail, I. Stănculescu, C. Velculescu, Ovidiu Olar (bibliographie) in *Manuscris trilingv* et: https://online.uni-graz.at/kfu_online/wbLDB.detailLeistung?pOrgNr=&pIdentNr=-47292&pLstNr=229361

22 Tout ce qui provenait du *pristol* ainsi que tout ce qui était nécessaire à sa remise en état devait être manipulé avec un pieux et saint respect: *Şi păzéşte să nu carea cumva să cure sau să pice jos, să se calce cu picioarele, să cazi în păcat de moarte*. – prends garde à ce qu'il ne tombe, ou qu'il ne soit foulé aux pieds, car c'est un péché mortel.

II 2: Le passage cité et commenté antérieurement se retrouve dans des copies intégrales, ultérieurement faites de ***Târnosanie*** (Târgovişte, 1652), tel ce manuscrit de la fin du XVIIe siècle: ms. rom. **1426** de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine de Bucarest[23] (où l'on retrouve le rituel en roumain et les prières en slavon).

II 3 : Ce n'est que le petit passage ***Rânduiala a st. préstol când se clătéşte sau când iaste vechiu, putred şi stricate legăturile sau hârtiile sau sméşeniia*** – rituel pour le rinçage du saint *préstol* ou quand il est vieux, pourri et les cordes ou les papiers ou *sméşeniia* sont dégradés (qui contient la mise en garde ci-dessus reproduite) qui a été repris dans *La Liturgie* (f.162v-163v), volume paru à Iaşi, en 1794, à l'initiative de Jacob Stamati, métropolite de Moldavie[24].

III

Nous avons toute une série de manuscrits datant du XVIIe siècle qui contiennent les liturgies propres aux différentes étapes de la consécration et la reconsécration des églises. Il y en a, par exemple, à la BAR le ms.rom. **1138**[25] et – avec un texte fort ressemblable – le ms. rom.**4979**[26].

Dans ces deux derniers manuscrits, une ***Rânduială a drégerii prestolului*** – Un rituel pour la remise en état du *presto*l – se trouve entre ***Rânduiala târnosaniei*** – Le rituel de la consécration **-** et ***Rânduiala târnosaniei cei mici*** – Le rituel de la petite consécration - et se termine par un passage concernant le déplacement des saintes reliques.

III A

23 Gabriel Ştrempel, *Catalogul manuscriselor româneşti BAR* (ci-dessous: Ştrempel, *Catalog*), Ier vol., Ed. Academiei, Bucureşti, 1978, p. 325. Le manuscrit est très dégradé. Il provient du monastère de Neamţ, où le contenu du livre paru à Târgovişte, un demi-siècle plus tôt, suscitait l'intérêt. Il semble avoir été écrit à la hâte et, peut-être, pour usage interne.

24 Le livre contient, outre les trois types de Liturgies, une série de textes indispensables à l'activité d'un archevêque. Cette fois-ci, aussi bien le rituel (les indications de régie) que les prières sont en roumain.

25 Ştrempel, *Catalog*, 1er vol., p. 236. Un recueil de liturgies officiées seulement par des archevêques, ayant le texte des liturgies en slavon et le rituel en roumain. Les titres à l'intérieur en rouge. Les textes relatifs à la consécration et à la reconsécration se rapprochent, par leur contenu, de l'édition de **Târnosanie**, 1652, mais il s'agit d'une nouvelle traduction, peut-être d'une autre source, qui comporte aussi bien des compléments que des suppressions d'informations.

26 Ştrempel, *Catalog*, 4ème vol. Bucureşti, 1992, p. 171. *Molitvelnic*- Missel - pour les archevêques, datant des années 1775 – 1790, uniquement en roumain ; le copiste a repris un texte similaire à celui du ms. **1138**, mais a traduit en roumain les prières aussi.

...de vor fi ***SFINTE MOAŞTE*** *în stâlpul prestolului şi de să va fi stricat stâlpul, să le iai să le pui în stâlpul cel nou. Însă de va fi stâlpul de piiatră şi în vreun loc fără primejdie.* ***Iar de va fi de lemn şi la ţară, să nu le pui în stâlp, de vréme ce aicea la noi multe primejdii să fac, că ard păgânii besérecile sau rămân pustii de să răsipesc sfintele moaşte sau le ia cineva*** (c'est nous qui soulignons). *Ci să dai antimis cu sfintele moaşte.*[27]- ...et s'il y a des saintes reliques dans le support de l'autel et qu'il soit dégradé, prends-les et mets-les dans le nouveau support. Pour autant que le support soit en pierre et à l'abri de tout danger. Mais s'il est en bois et à la campagne, ne les mets pas dans le support, vu que chez nous il y a de grands dangers, car les païens mettent le feu aux églises ou celles-ci sont abandonnées et ainsi les reliques sont dispersées ou quelqu'un s'en empare. Fais donc un corporal avec les saintes reliques.

Il en ressort que le *préstol* – pouvait être en pierre ou, dans certaines églises, en bois. C'est une période de transition entre « l'enterrement » des saintes reliques dans le *préstol* – le support de l'autel – et leur mise dans le corporal. La raison en étant que ***aicea la noi multe primejdii să fac*** – ici, chez nous il y a de grands dangers. Nous ne savons pas encore si ce texte est une traduction, et donc il se réfère à une aire géographique plus étendue ou s'il a été rédigé directement en roumain et ne concerne donc que les Pays Roumains. Les dangers venaient d'une éventuelle agression directe : ***ard păgânii besérecile*** – les païens mettent le feu aux églises –ou des impératifs économiques de ces derniers (la nécessité pour toute une communauté rurale de se déplacer ailleurs): les églises ***rămân pustii*** – sont abandonnées. Avec le temps, les églises « abandonnées » tombaient en ruine et, partant, les saintes reliques disparaissaient. Mais – avec plus de tact que dans le texte de ***Târnosania*** de Târgovişte – on mentionne aussi le danger que quelqu'un s'empare des saintes reliques ***le ia cineva*** – n'ayant certainement pas l'intention de les rendre à une autre église !

Devant tant de dangers, il était de rigueur de mettre les saintes reliques dans le nouveau *préstol* pour autant qu'il soit en pierre. Au cas où on refaisait le *préstol* en bois, on devait coudre les saintes reliques dans le corporal destiné à la table de l'autel. Ainsi, en cas de danger le corporal pouvait être facilement mis à l'abri. Nous n'avons pas encore trouvé de textes anciens relatifs à la manière dont on devait procéder pour les mettre à l'abri. Mais nous avons appris que chez nous, dans des dépôts de musées parmi les objets « médiévaux » il y a des corporaux, sauvés ainsi du pire et pourtant conservés, conformément aux obligations laïcisantes imposées avant 1989, dans des conditions incompatibles avec leur valeur traditionnelle d'objets de culte.

27 Ms. rom. **4979**, f. 58v – 59; **1138**, f. 106 – 106v.

Cela laisse entendre que certaines églises avaient adopté depuis longtemps l'usage des corporaux. Que devenaient-ils une fois ***sparte sau putrede -*** troués ou dégradés ? La réponse est claire et nette : ***SĂ LE ÎNGROAPE ÎN SFÂNTUL ALTARIU, LÂNGĂ PRÉSTOL,*** *IAR* ***NU SĂ LE ARZĂ*** - qu'ils soient enterrés dans le sanctuaire, près du préstol, et qu'ils ne soient pas incinérés (probablement les reliques étaient mises dans un autre corporal!).

Le sort des corporaux est directement lié à celui des autres objets du sanctuaire, lieu du Sacrifice Suprême, mais autrement vénérés. Les corporaux devaient être enterrés dans le sanctuaire, près du *préstol*. Parfois il est dit que seuls le prêtre et une personne de grande confiance devaient en connaître l'endroit. Il y avait donc le danger qu'ils soient volés ? Pourquoi ?

III B

Céle vechi şi stricate *ce s-au lepădat: sau* ***stâlpul****, sau* ***sfânta masă****, sau* ***hârtiile*** – Les objets anciens et dégradés, hors usage: qu'il s'agisse du support, de la table consacrée ou des papiers – ne devaient eux non plus et sous aucun prétexte être incinérés *sau să le facă de altă treabă*, - ou autrement utilisés - , mais devaient être enterrés ***la un loc foarte cinstit***, - dans un endroit pieusement respecté - sans spécifier que ce soit obligatoirement ***lângă préstol*** – près du *préstol* – ou au moins dans le sanctuaire.

Il en va de même (***să nu le arză, ci să le îngroape la loc cinstit-*** qu'ils ne soient pas incinérés, mais enterrés dans un endroit pieusement respecté-) des objets suivants:

-***sfintele icoane, când se strică chipul lor*** - les saintes icônes dégradées

- ***sfintele cruci ce le fac creştinii pre la drumuri, deaca putrezesc*** – les saintes croix que les chrétiens mettent sur les routes, si elles pourrissent –

- ***crucile céle de deasupra beséricior*** – les croix qui surmontent les églises.

Et sur cela, nous revenons au récit de *Paterikon* concernant le sort des icônes anciennes. Nous nous trouvons à environ un millénaire de l'éventuelle première version écrite de cet événement. Il semble que les deux rituels : l'incinération et l'enterrement continuaient de coexister. Et il est à supposer que l'incinération l'emportait.

A l'incinération suivait probablement, conformément à des informations plus récentes[28], l'enterrement des cendres, « en lieu pieusement respecté ». Nous n'avons pas connaissance de cendres semées à tous vents.

Ces manuscrits nous éclairent quant au sort des « troïtza »[29] en bois (il nous en est parvenu de très anciennes mais surtout en pierre) ; nous nous

28 Nous savons que de nos jours encore, dans des églises de chez nous, on met dans la cavité pratiquée dans le saint *préstol*, cavité qui peut aller en profondeur jusqu'au niveau du sol, les cendres des hosties (miettes gardées pour des cas d'urgence) qui avaient moisies.

29 D'habitude, grande croix en bois ou en pierre, peinte ou sculptée, placée aux

demandons ce qu'il arrivait aux croix en bois des cimetières, lesquelles, tout comme les « troitze », passaient par une messe de consecration. Grâce toujours à des informations récentes, nous savons que les anciens considéraient comme un grand péché le vol des croix en bois (ce qui arrive surtout dans les cimetières !) pour en alimenter un feu banal.

III C

Pour ce qui est du sort des objets provenant d'une église et qui constituent une troisième catégorie :

- ***lémnele sfintelor beséreci, deaca putrezesc şi să strică şi cad*** – le bois des saintes églises qui s'écroule parce que pourri et dégradé.

Une première disposition, la même que pour les deux catégories supérieures, est formulée comme un commandement, sans commentaires : ***SĂ NU LE ARZĂ SAU SĂ LE FACĂ DE ALTĂ TREABĂ*!** – qu'il ne soit pas incinéré ou autrement utilisés.

Pour la marche à suivre, on laisse le choix entre deux possibilités:

a. ***să le îngroape*** – l'enterrer – on sous-entend : « dans un endroit pieusement respecté »

ou

b. ***să le pue într-un loc cinstit, să putrezească singure*** – le déposer dans un endroit pieusement respecté, où il pourrisse naturellement.

IV

Ce deuxième choix : ***să le pue într-un loc cinstit, să putrezească singure*** – acquiert valeur de solution unique dans le texte copié d'un autre manuscrit du début du XVIIIe siècle : BAR, ms.rom **2337**[30] (Probablement, il y en a d'autres copies manuscrites similaires).

Tout comme dans l'avant-propos de ***Târnosanie*** (1652), il est spécifié que le texte ***s-au scos după cea grecească şi slovenească pre limba noastră rumânească*** – a été traduit du grec et du slavon dans notre langue roumaine. Il y a pourtant des informations qui diffèrent.

Après ***Rânduială pentru târnosaniia sfintei besérici*** et ***Rânduială pentru târnosaniia cea mică***, le père Stanciu (s'il en est le copiste) a introduit aussi ***Rânduială când să clătéşte prestolul*** (f. 58 – 59). A la fin du dernier ***Rituel***, il y a des **remarques** si intéressantes pour le lecteur que dans

carrefours ou le long des routes. Souvent votive et parfois abritée par une construction et accompagnée d'une fontaine.

30 Ştrempel, *Catalog*, 2e vol., Bucureşti, Ed. Academiei, 1983, p. 248. Les offices religieux nécessaires pour commencer la construction et, ensuite, pour consacrer et reconsacrer une église. Les prières ainsi que le rituel en traduction roumaine. Le manuscrit, probablement copié par le père Stanciu, vint en la possession d'un autre copiste, le très connu père Flor. Cf. Gabriel Ştrempel, *Copişti de manuscrise româneşti până la 1800* (par la suite: Ştrempel, *Copişti*), Bucureşti, 1959.

Scara (n.n.: *Index*) de la f. 1 du ms. **2337**, on a ajouté entre les lignes[31] **un titre ad hoc**, qui n'existe pas dans le manuscrit, mais qui convient au contenu et y est repris : *şi când va să mute cineva vreo biserică* – et au cas où on déplacera une église.

IV A

Lors du déplacement, si l'on trouve des reliques dans le *préstol* ou si les reliques se trouvent dans un corporal si vieux qu'il ne peut plus être utilisé (***ce nu va fi de treabă***; ***stricat***), alors les saintes reliques doivent être mises dans une boîte spéciale (à sous-entendre: pour être mises ultérieurement dans un nouveau corporal).

a. *Şi antimisul cel stricat să-l pue supt masa prestolului* (n.n. du nouvel autel) – Et que l'on mette le corporal dégradé sous la table de l'autel.

b. ***sau SĂ-L ZIDEASCĂ UNDEVA*** – ou que l'on l'emmure quelque part.[32]

Que veut dire concrètement : ***supt masa prestolului ?*** Plutôt qu'un enterrement « près du *préstol* », comme ci-dessus, il semble être question de les placer tout en haut du *préstol*, sous la table consacrée.

Il y a aussi l'alternative : le corporal dégradé peut être emmuré « quelque part » ; nous supposons qu'il s'agit de la paroi de l'église, voire même de la paroi du sanctuaire. Nous avons connaissance que l'on en a découvert dans les parois des églises.[33]

IV B

a. Quant au ***prestolul cel vechiu şi stricat***[34] - *préstol* ancien et dégradé – il est dit, cette fois-ci explicitement, qu'il faut l'enterrer là où l'église a été déplacée, près du nouveau *préstol – să-l îngroape în pământ acolo unde s-au mutat beséreca, lângă prestolul ce să va pune*.

b. Des fois, il n'était pas question d'un déplacement d'église, mais d'une église abandonnée, dans un ancien village, comme il y en a beaucoup dans notre pays -***RĂMÂNE VREO BESÉRECĂ PUSTIE ÎN VREO SILIŞTE***[35]***, precum aici la noi în ţară în multe locuri să află*** –. A la tristesse de l'abandon s'ajoutait la dégradation lente des matériaux.

En premier lieu c'est l'autel qui intéresse: ***de vor fi lémnele putrede şi prestolul iar de va fi stricat şi masa prestolului, atunce SĂ ÎNGROAPE PRESTOLUL ŞI MASA ÎNTRU ACEL LOC ŞI SĂ RÂNDUIASCĂ O CRUCE***

31 Avec, en marge du texte, une croix pour attirer l'attention, reprise en haut à gauche de la feuille, à savoir f 58, en minuscule, imposées par le manque d'espace.

32 Ms. rom. **2337**, f. 58 – 59.

33 Paul Mihail, *Jurnal și corespondență (1940 – 1944)* (în continuare: Paul Mihail, *Jurnal*), București, 1998, p. 226 – 227.

34 On ajoute: ***altele precum scrie aicea*** **-** d'autres comme il en est écrit **-** , sans que l'on en comprenne le sens.

35 Endroit où se trouvait un village.

PRESTE DÂNSELE ŞI SĂ LE ÎNGRĂDEASCĂ – si le bois est pourri et que le *préstol* et la table consacrée le soient aussi, alors que l'on enterre le *préstol* et la table au même endroit et que l'on mette dessus une croix et qu'on les entoure d'une clôture.

Nous nous trouvons devant une situation spéciale : une église est si vieille qu'il est impossible de la déplacer. Elle appartient néanmoins à une localité abandonnée. Et tout comme les humains, l'autel (le *préstol* et la table consacrée) doit avoir une tombe avec croix, dans un enclos funéraire. De nos jours encore, la tradition veut qu'à l'endroit où se trouvait la table consacrée d'une église abandonnée, on ne construise plus rien et que cet endroit soit marqué d'une croix et entouré d'une clôture.

IV C

Et ***lémnele beserecii céle putrede***?[36] - le bois pourri de l'église - que devient-il ?

En l'occurrence, on n'a plus l'embarras du choix : ***să le grămădească***[37] ***la un loc curat şi să le îngrădească, să se mistuiască iale singure*** – il doit être empilé dans un enclos pieusement respecté pour qu'il s'y désagrège naturellement.

À la différence de l'autel – le *préstol* et la table consacrée – le bois de l'église n'a pas l'honneur d'être enterré. Il y intervient, peut-être, la réalité économique : dans un village abandonné, qui aurait pu enterrer le bois de l'église ? Mais, l'interdit reste lui fort et incontournable : ***SĂ NU LE ARZĂ, nici să le facă să fie de altă treabă***.[38]

V

L'enterrement ou l'empilement ne marque pas la fin du rituel. Le plus important est à venir : le service religieux. Il n'est pas question d'une messe d'enterrement mais d'une messe de renouveau: la petite consécration – la reconsécration de l'église remise en état.

En commençant par ***Târnosanie***, le petit livre édité en 1652, à l'initiative du métropolite Ştefan, pour continuer par les manuscrits des XVIIe-XVIIIe siècles déjà mentionnés, on insiste toujours sur le fait que non seulement pour la consécration mais aussi pour la reconsécration d'une église la messe doit être officiée par un archevêque ou, au moins, par son représentant personnel.

36 On ne sait pas s'il s'agit seulement des églises abandonnées ou, en général, ***când va vrea să mute cineva vreo beserecă de la un loc la altu*** – de ce qui se passe quand on veut déplacer une église ailleurs.

37 Initialement *îngrămădească*, par la suite on a effacé la première syllabe.

38 Ms. rom. **2337**, f. 58 – 59.

La această rânduială a drégerii prestolului, tribuiaşte să meargă arhiereul singur[39] *să isprăvească precum s-au arătat aici. Iar neputând nici într-un chip, pentru vreo întâmplare, atunce poate să trimiţă pre vreun arhimandrit sau egumen sau pre alt preot ce va şti rândul bine. Şi acela poate să facă cu blagosloveniia arhiereului locului, precum scrie aici.*[40] – A cette messe de reconsécration du *préstol*, doit être présent l'archevêque lui-même pour officier comme indiqué. Mais, si par hasard, il lui est absolument impossible de s'y rendre, alors il peut envoyer un archimandrite ou un hégoumène ou un autre prêtre qui connaisse bien le rituel. Et celui-là peut officier avec la bénédiction de l'archevêque concerné, comme il y est écrit.

La même messe de reconsécration est de rigueur aussi bien pour le renouvellement du *préstol* – qui était *vieux et pourri* – d'une église qui reste au même endroit, que ***când va vrea să mute cineva vreo beséreca de la un loc la altul*** (c'est nous qui soulignons) [41] - pour une église que l'on déplacera à un autre endroit. Cela veut dire avec la participation d'un archevêque.

Il va sans dire que ces messes viennent clore le rituel. A ce moment, l'église (renouvelée ou déplacée) est pure aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur (y compris dans la cour où, probablement, on enterrait le bois) et ne requiert aucune intervention qui risque de « profaner » son espace.

Nous n'avons pas trouvé d'indications claires quant à ce qui suit, dans le cas des églises abandonnées, à l'enterrement du *préstol* « pourri », dans un enclos marqué d'une croix et à empilement du bois pourri (ou peut-être, parfois, à son enterrement). Serait-il possible que pour la croix l'on ait déjà officié la messe de consecration ?- considérée obligatoire pour les *troitze* comme pour les croix « définitives » des cimetières ?

Pourquoi un tel souci pour chaque petite partie matérielle liée à l'église ?

T*oate ... să se facă şi să se păzească spre cinstea beséreciі ca unii dumnezeeşti case*[42]- Tout...doit être fait et préservé pour honnorer l'église comme une maison divine.

L'église (bâtiment et objets) constitue un système de symboles visibles pour une mystérieuse réalité invisible. Manquer de respect au signifiant c'est offenser le signifié. Plus encore, il ne s'agit pas uniquement de symboles, mais aussi d'une présence divine réelle, dans la Sainte Communion. Dans *Îndreptarea legii*, - en traduisant, comme indiqué, une source grecque

39 Însuşi – lui-même.

40 Ms. rom. **4979**, f. 58v – 59; **1138**, f. 106 – 106v. Les textes que nous avons choisis ont pour but de faire connaître aux lecteurs contemporains des faits de l'histoire de la civilisation. Nous n'avons donc pas l'intention d'analyser les détails des problèmes philologiques de la transcription, domaine réservé à l'histoire de la langue roumaine.

41 Ms. rom. **2337**, f. 58 – 59.

42 Ms. rom. **2337**, f. 59.

qui faisait autorité - il est dit que: *Besearecа iaste casa lui Dumnezeu, casă de rugă, adunare oamenilor,* ***trupul lui Hristos, nevasta lui Dumnezeu****, ceru pământesc în care şade cereasca pâine ce să zice preasfântul trup adevărat al Domnului nostru Isus Hristos*[43] – L'église est la maison de Dieu, maison de prière, de rassemblement des gens, le corps du Christ, l'épouse de Dieu, les cieux terrestres où se trouve le pain divin qui est le vrai corps sacré de notre Seigneur, Jésus Christ - . L'expression « épouse de Dieu » trouve son sens dans l'interprétation anagogique que les Saints Pères donnaient au livre biblique *Le Cantique des Cantiques*.

La définition citée nous dévoile une manière de penser aujourd'hui oubliée : l'église dans le sens matériel et l'Eglise dans le sens spirituel ne peuvent être séparées par des dissections analytiques.

VI

Pour savoir ce qui se passe, de nos jours, avec les objets religieux[44], mentionnés ou non ci-dessus, et surtout ce qui advient de la Sainte Communion, qui pour nous équivaut à la présence réelle et non symbolique de Notre Seigneur, nous avons établi un questionnaire qui ciblait des personnes directement concernées. La plupart l'ont accueilli avec méfiance, d'autres n'y ont pas répondu. Ceux qui ont joué le jeu, ont souhaité, dans leur majorité, à garder l'anonymat. Et nous nous y conformons. Aussi, n'y aura-t-il pas de noms, mais de chiffres, suivis d'une première lettre qui désigne l'appartenance au clergé monastique ou séculier, et d'une deuxième pour indiquer les deux catégories d'âge : junior ou sénior (moins et respectivement plus de 50 ans) – deux paramètres qui influencent la nature des réponses.

En annexe (voir *infra*), nous en reproduisons les questions auxquelles nous avons reçu au moins une réponse. Il va sans dire que la recherche continue.

Pour récapituler :

Le *préstol*, la Table consacrée, et tout ce qui y a trait, mais surtout les corporaux (sans oublier les icônes et les croix) – doivent être enterrés.

Le bois de construction de l'église peut être enterré mais aussi emplié dans un endroit pur, éventuellement un enclos, en attendant qu'il se désa-

43 Îndreptarea *legii*, p. 155.

44 Pour la terminologie, voir, outre, les *Dicționarul* de Bria et celui de Braniște ci-dessus mentionnés:
http://www.crestinortodox.ro/liturgica/viata-liturgica/sfanta-masa-altarul-bisericii-96770.html
http://www.crestinortodox.ro/liturgica/viata-liturgica/antimisul-95897.html
http://www.crestinortodox.ro/dogmatica/dogma/anafura-raport-sfanta-euharistie-69037.html
http://www.crestinortodox.ro/credinta/despre-moastele-sfintilor-69905.html
http://www.crestinortodox.ro/dogmatica/viata-vesnica/cinstirea-sfintelor-moaste-69169.html

grège naturellement. Pour éviter toute profanation, volontaire ou involontaire, la solution de l'enterrement semble la plus sure.

Il y a eu aussi, dès le début, l'habitude d'incinérer ces objets, comme on déduit de l'opposition farouche à cette habitude.

Initialement, nous avons le choix entre deux solutions pour la fin du corps humain : l'incinération ou l'enterrement. Le christianisme impose l'enterrement.

Mais, même plus tard, quand pour les humains l'enterrement allait de soi, pour les objets religieux (objets consacrés différemment perçus) on pratiquait (et on pratique) encore l'incinération – avec la considération pieuse de rigueur. Il ne s'agit pas d'une survivance du rituel d'incinération, mais de motifs pratiques. Lors des grands dangers, il était possible que des objets religieux fussent-ils enterrés, pour ne pas parler de ceux simplement entourés, soient profanés. Par contre, les cendres n'en faisaient qu'une avec la terre, rapidement. Tout ce que l'on souhaite c'est que ces cendres soient mises dans des endroits aussi purs que possible (au moins jusqu'au prochain cycle végétatif !). L'incinération n'a pourtant pas été acceptée « officiellement » par l'Eglise traditionaliste.

Il est question aussi de réutiliser à des fins laïques des objets religieux dégradés physiquement. C'est d'ailleurs ce qui s'est passé – nous faisons référence aussi bien aux actions visiblement malveillantes, si fréquentes en l'Europe communiste qu'aux actions accomplies avec la plus parfaite bonne foi et un grand respect pour les objets ou le matériau repris.

ANNEXE[45]

1. LES ICÔNES – le bois en atteint un tel degré de vieillissement, qu'il ne peut plus être restauré

a. Sont-elles incinérées? Que fait-on de leurs cendres? Où les met-on?

4ms

Les éléments en bois détériorés (icônes, fragments de l'iconostase etc.) - comme il l'a appris de tous les prêtres de sa familles – doivent être incinérés.

Attention, il y a une remarque : L'incinération n'est pas conforme aux écrits étudiés au droit canonique.

45 Comme déjà expliquer, nous reproduisons uniquement les questions auxquelles nous avons reçu au moins une réponse. Nous avons remplacé le nom de la personne par un chiffre. Il est suivi d'une première lettre qui désigne l'appartenance au clergé monastique ou séculier, et une deuxième pour une des deux catégories d'âge : junior ou sénior (moins ou plus de 50 ans) – deux paramètres qui influent sur la nature des réponses.
Prêtre séculier = **m** ; prêtre moine = **c**.
Pour l'âge : **t** = moins de 50 ans ; **s** = plus de 50 ans.
Informations provenant de l'une des signataires de la présente étude=**C**.

b. Sont-elles enterrées? Où? Que dit-on, que fait-on lors de l'enterrement?
1ct
1. les icônes détériorées des moines ainsi que d'autres vieilles choses leur appartenant sont enterrées avec eux (on les met dans le cercueil !)
2. d'autres objets anciens restent au musée du monastère !

c. Sont-elles mises dans un arbre ? Quel arbre ?
C. A Câmpulung Muscel, nous avons trouvé une icône (XVIIIe siècle-Kiev), dans la cuisine de notre logeuse. Elle l'avait trouvée dans un arbre du petit bois de la rivière Râul Târgului. Qui l'y avait mise? Les néo-protestants?
Il y a beaucoup d'histoires relatives aux icônes trouvées dans un arbre et, le pourquoi et le coment trouvent des explications très différentes ou restent sans réponse.

d. Sont-elles mises dans une niche pratiquée dans la paroie de l'église?
M Voir *infra*, la note relative au passage du livre de père Paul Mihail, passé dans l'au-delà en 1994, à l'âge de 80 ans.
e. autres solutions
2ms
Le curé de la paroisse les met à l'abri:
- dans une armoire qui fait office de dépôt
- dans le grenier de l'église
- les laisse se désagréger naturellement

5ms
En 1963, dans un village près de Bucureşti, le curé de la paroisse avait fait empiler dans la cour de l'église en pierre, nouvellement bâtie, ce qu'il restait de l'église en bois, qui s'y élevait autrefois. On y avait mis aussi de vieilles icônes détériorées provenant de l'ancienne église.
7mt
Il dit que les icônes ne sont jamais si détériorées que le clergé puisse les détruire !
6ms
Quand l'Evêché a fait bâtir la nouvelle église, il a demandé que toutes les icônes, quel que soit leur état, soient entreposées au dépôt de l'évêché.

2. LE SAINT *PRÉSTOL*, LA TABLE CONSACRÉE (les papiers avec les huiles précieuses – „les parfums", autres objets liés à la Table consacrée) quand ils sont totalement ou partiellement détériorés

a. Sont-ils incinérés? Qu'en fait-on des cendres? Si enterrement :
Où ? Par qui ?
4ms

Les éléments en bois détériorés (icônes, fragments de l'iconostase etc.) - comme il l'a appris de tous les prêtres de sa familles – doivent être incinérés.

Attention, il y a une remarque : L'incinération n'est pas conforme aux écrits étudiés au droit canonique.

2ms

Le curé de la paroisse les incinère et pendant qu'il enterre les cendres au pied de la Table consacrée, il dit une prière.

6ms

On les incinère et les cendres sont enterrées dans la tombe d'un prêtre.

3. LES SAINTES RELIQUES

Que fait-on des saintes Reliques, du tissu qui les enveloppe ou du corporal s'ils sont totalement détériorés ?

a. Sont-ils incinérés? Qu'en fait-on des cendres? Si enterrement :

Où ? Par qui ?

2ms

Tant que l'église existe, les saintes reliques ne doivent disparaître.

Elle sont apportées par l'évêque qui en confie la garde lors de la consécration de l'église, donc, en cas de détérioration, on se doit d'informer l'évêque qui décide de leur sort.

Le principe reste le même: les incinérer et mettre leurs cendres dans le *préstol* de la Table consacrée de la nouvelle église.

V: Autres solutions

6ms

On n'a jamais entendu parler de la détérioration des Saintes reliques dans une église, mais il est prévu qu'il faut en informer l'évêque et déposer les restes à l'évêché.

4. LE BOIS PROVENANT DES PAROIS D'UNE ÉGLISE EN BOIS, LES CROIX EN BOIS QUI SURMONTENT LES ÉGLISES EN BOIS

lorsqu'ils ont vieilli et que l'on peut les remplacer ou lorsque l'église est démontée en vu du déplacement et que le bois vieilli ne peut plus être utilisé.

a. Sont-ils incinérés? Qu'en fait-on des cendres? Si enterrement :

Où ? Par qui ?

4ms

Les éléments en bois détériorés (icônes, fragments de l'iconostase etc.) - comme il l'a appris de tous les prêtres de sa familles – doivent être incinérés.

Attention, il y a une remarque : L'incinération n'est pas conforme aux écrits étudiés au droit canonique.

2ms

Le bois qui reste de l'ancienne église est soit utilisé pour la nouvelle soit incinéré, sans autre rituel.

Les croix détériorées sont conservées ou incinérées, selon décision du curé de la paroisse, et leurs cendres sont enterrées près de l'église ou au cimetière dans un endroit sécurisé.

6ms

La pratique veut que l'on trie le bois, que l'on incinère le non utilisable, que les cendres en soient mises dans la fondation de la nouvelle église et que le bon bois soir réutilisé pour la nouvelle... sans autre rituel.

8cs

En Transylvanie, au XVIIIe siècle, on a détruit (surtout en y mettant le feu) nombre d'églises des roumains orthodoxes; il s'agissait souvent des églises en bois. Les fidèles ayant réussi à en sauver un morceau de bois, parfois peint, l'encastraient ou l'enterraient dans leur propre maison, à un endroit « pieusement respecté ». Malheureusement, nous ne pouvons plus obtenir des explications des bâtisseurs de jadis, nous nous contentons de relever l'attitude des descendants et émettre des hypothèses.

c. Les empile-t-on à même la terre, dans un endroit sécurisé, clôturé, pour qu'ils se désagrègent graduellement ? Y met-on une croix ? Dit-on ou fait-on quelque chose de spécial?

5ms

En 1963, dans les environs de Bucarest, le curé de la paroisse avait empilé, dans la cour de la nouvelle église en pierre, les restes de l'église en bois, qui s'y élevait auparavant.

d. Autres solutions

2ms

Le bois qui reste de l'ancienne église est soit utilisé pour la nouvelle soit incinéré, sans autre rituel.

Les croix détériorées sont conservées ou incinérées, selon décision du curé de la paroisse, et leurs cendres sont enterrées près de l'église ou au cimetière dans un endroit sécurisé.

5. LES CROIX DES « TROITZE » (QUI ONT ÉTÉ „CONSACRÉES")

c. Les met-on à même la terre, dans un endroit sécurisé, clôturé, pour qu'elles se désagrègent graduellement ? Y met-on une croix ? Dit-on ou fait-on quelque chose de spécial?

2ms

Depuis bien des années, les « troitze » sont faites seulement en fer, en ciment ou en pierre, pour résister. Comme elles sont consacrées, en cas de détérioration, toute croix ou tout morceau de bois, en ayant fait partie, est porté dans un cimetière, prés d'une tombe.

6. LES VÊTEMENTS RELIGIEUX, LES BANNIÈRES etc. lorsqu'ils ne peuvent plus être utilisés

a. Sont-ils incinérés? Qu'en fait-on des cendres? Si enterrement :

Où ? Par qui ?

1ct

Tous les vêtements et autres objets vétustes du sanctuaire ou de l'église (tout ce qui officiellement déclaré hors usage) sont incinérés.

7mt

A la ville, tous les objets vétustes – hors usage – (mobilier et, évidemment, tous les vêtements) sont incinérés et les cendres sont enterrées à l'endroit même du brasier. L'habit sacerdotal en soi, n'est pas consacré, car le prêtre doit le bénir chaque fois qu'il l'endosse; c'est ce qui écrivait père Cleopa.

d. Sont-ils mis dans une niche pratiquée dans une paroi de l'église?

M[46]

A l'église St.Arhangheli (Sts. Archanges) de Chişinău, en 1942, père Paul Mihail a trouvé caché, dans la cage de l'escalier désaffecté (dont une icône masquait la porte d'accès) qui menait à la chaire à prêcher suspendue du naos, beaucoup d'objets religieux. On les y avait mis plutôt pour les sauver que pour les « enterrer ».

Il y a de nombreuses histoires orales ou écrites relatives à des objets religieux trouvés dans quelque « cachette » aménagée dans un mur. Les en retirer c'est peut-être les sauver de la dégradation, mais, souvent, c'est le début du voyage vers une autre mort. Certains objets trouvés par père Paul Mihail ont été détruits par les armées soviétiques lorsqu'elles ont occupé la Bessarabie en 1944; d'autres se sont trouvés dans les bagages des réfugiés (le manque d'intérêt et la suspicion des autorités communiste les attendaient à l'ouest du Prut aussi; en dépit des efforts de leur sauveur !). Quant à l'église, elle a été démolie.

7. LES HOSTIES, LE PAIN BÉNI que l'on garde pour la liturgie des offrandes précédemment consacrées ou les miettes pour la sainte communion que l'on doit donner en urgence, LE SAINT SACREMENT etc.

46 Paul Mihail, *Jurnal*, *op. cit.*, pp. 226-227. À la page p 225, il y a la description du « préstol » en pierre, vieux de 133 ans, avec le corporal qui, sous les voiles du pupitre d'autel, se trouvait à même la pierre.

- s'ils moisissent, s'ils deviennent rances ou si, pour une autre raison, ils ne peuvent plus être utilisés[47].

Îndreptarea legii, p. 171

De se va întâmpla să se strice cinstitele darure atâta cât să nu poată popa să le potrivească, acealea sfinte nice să le arză, nice să le arunce în apă, ce să bage vin dulce într-însele şi să le potrivească. – S'il arrive que les saintes offrandes soient altérées et que le prêtre ne puisse plus les « accommoder », alors qu'il ne les incinère, ni ne les jette dans l'eau, mais qu'il y ajoute du vin doux pour les accommoder.

a. Sont-elles incinérées? Qu'en fait-on des cendres? Si incinération : Où ? Par qui ?

3mt

On les incinère et on les met dans le « canal » du pied de la Table consacrée.

c. Les met-on à même la terre, dans un endroit sécurisé, clôturé, pour qu'elles se désagrègent graduellement ? Y met-on une croix ? Dit-on ou fait-on quelque chose de spécial

C

J'ai vu les anciens mettre le *prosphor* trop sec[48], à la racine d'une fleur ou le donner à manger aux oiseaux, comme le voulait la tradition.

d. Autres solutions

Tudor Arghezi, la poésie *Iosif al Ungrovlahiei*[49].

Par un faux mouvement, un métropolite, digne de tout le respect, *varsă din neprihănitul / Trup sfânt muiat în sfântul sânge.* – renverse l'immaculé Corps sacré baignant dans le sang sacré.

Curata cuminecătură / În veac de veac nu s-a vărsat. L'immaculée Communion/n'a jamais été renversée.

Le métropolite et les moines *se jăluiesc, nemântuiţi* – se lamentent, inconsolables - considérant le malheureux incident comme un signe de leur propre péché.

Que deviennent les objets touchés, le poète ne le dit pas.

47 C'est le point le plus sensible, du point de vue des réponses aux questions.

48 Il y a une grande différence entre la manière dont on traite d'une part l'*antidoron* et de l'autre la sainte Communion.

49 Tudor Arghezi, *Versuri*, București, 1959, pp. 70-71. A l'intention de ceux qui ne connaissent pas l'histoire de la littérature roumaine: Tudor Arghezi a vécu entre 1880 et 1967. De 1899 à 1905, il a été: frère, moine, diacre. Ensuite, il a abandonné cette voie.

Nous avons entendu dire que la tradition voulait que le tapis sur lequel étaient tombées les saintes offrances, soit incinéré. Et s'il n'y avait pas de tapis?[50]

10. LA GRANDE OU LA PETITE EAU BÉNITE – s'il arrive quelque chose et on ne peut plus les utiliser (pour en boire ou s'en asperger ou asperger les autres...)

a. La met-on au pied d'une fleur, d'un arbre, d'une plante non profanés?
C
C'est ce que nous avons vu chez les anciens.

11. LES PLANTES: DU DIMANCHE DES RAMEAUX, DU VENDREDI SAINT, DE LA PENTECÔTE ETC.
LES BOUGIES INCOMPLÈTEMENT CONSOMÉES

a. Sont-elles incinérées? Qu'en fait-on des cendres? Si incinération : Où ? Par qui ?
C –
Nous avons vu chez les anciens:
- qu'elles sont incinérées dans un endroit non profané
- que les restes des bougies sont fréquemment fondus et réutilisés.

REPONSES GÉNÉRALISANTES OU CONFUSES

Îndreptarea legii, p. 511-512
Vieux livres: *Să nu strici dumnezăeştile cărţi, nice le da să le strice, de nu va fi putredă de tot.* (p. 511) – Ne détruis les livres divins, ni ne les laisse détruire, à moins qu'il ne soient complètement dégradés.
Nu se cade cuiva să strice ceva de în toate cărţile de în Leagea Veache sau de în Leagea Noao şi mai ales de într-ale sfinţilor învăţători, sau să le dea batjocoritorilor de cărţi sau celora ce vând miroseale, să le vânză, să le spargă şi să le strice, fără numai de va fi mâncată de molii sau putredă de apă, sau într-alt chip va fi stricată. Iară cine va călca ce am poruncit, acela într-un an să se aforisească. (p. 512) – Personne n'a le droit de détruire des livres que ce soit l'Ancien ou le Nouveau Testament et surtout les livres des saints pères, ou

50 Après avoir achevé de rédiger cette étude, nous sommes arrivés à connaître, grâce à l'amabilité de Eugen et Ileana Toma (écrivain), des textes qui répondent à ces questions dans le livre du Prêtre Pr.Gheorghe Safta, Îndrumător liturgic, Ed. Gimnasium, Târgovişte, 1999; *Liturhierul pastoral*, Ed. Mitropoliei Moldovei și Bucovinei, Iași, 2004 http://ftp.logos.md/Biblioteca/_Colectie_RO/Liturgica/Liturghierul%20pastoral.pdf
Liturghier, Ed. Inst. Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2012.

de les donner aux profanateurs des livres ou aux épiciers pour les vendre, les déchirer ou les détruire, à moins qu'ils ne soient rongés par les mites ou pourris par l'eau, ou autrement très détériorés. Et celui qui ignorera mon commandement, soit excommunié dans l'année.

1ct

A. **D'autres objets** du sanctuaire et de l'église sont incinérées (tout ce qui est déclaré officiellement hors usage)

B. **De vieux objets** appartenant aux moines sont enterrés avec eux (on les met dans le cercueil!)

C. **D'autres objets anciens** sont conservés au musée du monastère!

7mt

A la ville (Bucuresti) **tous les objets** déclarés hors usage sont incinérés et leurs cendres sont enterrées à l'endroit même du brasier.

Traducere franceză:

Alina Orfanu Depărățeanu.

B. Miniaturi

MAICA DOMNULUI ÎN TRANDAFIR

Ms. rom. **1790** de la BAR București conține un *Slujebnic* arhieresc (*Arhieraticon* - liturghier arhieresc plus molitvelnic arhieresc) comandat de mitropolitul Ștefan al Ungrovlahiei la mijlocul secolului al XVII-lea, cu un text apropiat de acela din ms. rom. **1216** de la filiala BAR Cluj.[51] Specificul acestor manuscrise îl dă (înafară de ilustrarea de primă mână) prezența traducerii în românește a tipiconului, în timp ce rugăciunile sunt reproduse în slavonă, cu adăugarea unor paralele în greacă la anumite ecfonise din slavonă. Nu au fost încă găsite copii după textele din cele două manuscrise, în schimb unele dintre imaginile „mari" din ms. **1790** se regăsesc stângaci imitate într-un arhieraticon cu text integral românesc și cu unele paralele în limba greacă, din ultimul an al secolului al XVIII-lea: ms. rom. **1384** de la BAR București.

Sursa pentru textul Liturghiilor (rugăciuni și tipic – *rubricum*) a *Arhieraticonului* din ms. **1790** este *Liturghierul* editat de mitropolitul Petru **Movilă**, la Kiev, în anul **1629**.

În schimb, ilustraţiile din ms. **1790** sunt luate doar parțial din **Movilă 1629.** Imaginile despre care vom vorbi în continuare nu provin din amintita ediție a lui Petru Movilă.

Prima dintre aceste imagini este o ilustrație de tip „frisă", inserată în textul Liturghiei atribuite Sf. Ioan Hrisostom, la sfârșitul *rugăciunilor de mijlocire* de după *epicleza* din *anafora* euharistică[52]. Rolul ilustrației (așezate înaintea rugăciunii către Prea Sfânta: *Mai ales* ***pentru*** *Preasfânta, curata, preabinecuvântata* - și a *axionului*[53]) este acela de a face legătura, la nivelul simbolului vizual, între prezența reală a Domnului Is.Hs. în Sf. Împărtășanie

51 * Documentarea pentru acest articol a fost posibilă datorită susţinerii oferite de asociaţia *VESTIGIA. Manuscript Research Centre*, de la Universitatea din Graz (Austria), asociaţie condusă de Prof.Dr. Erich Renhart.
O prezentare detaliată, cu bibliografia cercetărilor anteriore, în: VESTIGIA. Manuscript Research Centre, *Manuscris trilingv. Preliminarii la o editare*, prefaţă Erich Renhart; autori: C. Velculescu, Z. Mihail, I. Stănculescu, O. Olar, Bucureşti, ed. Paideia, 2010 (în continuare: *Ms. Trilingv*). Vezi şi Cătălina Velculescu, Zamfira Mihail, Ileana Stănculescu, Ovidiu Olar, *Des Missels Grecs et Slavons aux Traductions en Roumain (XVIIe siècle). (Manuscrit roum.* ***1790*** *BAR – Bucarest et manuscrit roum.* ***1216*** *BAR – Cluj-Napoca),* RESEE, 2011, nr. 1 – 4, p. 33-52; *Arhieraticon trilingv. Ms. rom.* ***1216*** *de la B.A.R. Cluj,* Erich Renhart, *Ad lectorem*; studii de C. Velculescu, Z. Mihail, I. Stănculescu, O. Olar, ed. Paideia, București, 2013.

52 Ms. **1790**, f. 32v.

53 Pentru expresii în arta plastică ale *axionului* hrisostomic vezi: Eva Haustein-Bartsch, Norbert Wolf, *Ikonen*, ed. Taschen, Hong Kong, Köln etc., 2008 (în continuare: Haustein-Bartsch, Wolf), p. 191-192.

(însuşi preacurat Trupul Tău şi însuşi preacinstit Sângele Tău) şi rugăciunile de preamărire pentru Sfânta Fecioară, cea prin care Domnul *S-a făcut trup și S-a sălășluit între noi.*

Paralelismul simbolic între Maica Domnului și trandafir aparține tradiției artei bisericești. Ca și în cazul valorii de simbol marianic a altor flori, gândul nostru se îndreaptă și aici spre definirea dată Sfintei Fecioare de către Iosif imnograful din secolul IX: *floare ce nu se vestejește nicicând*[54]. Această definiție simbolică vine – nu ne îndoim – de la înaintași ai imnografului Iosif și cunoaște o explozivă preluare ulterioară. În domeniul artei spațiului sacru, răspândirea îi este confirmată (și pentru mai departe autorizată) de prezența în *Erminia* lui Dionisie din Furna[55]. Însuși Domnul Hristos este uneori astfel denumit. Dar imaginea trece și în domeniul simbolicii aplicabile mirenilor, așa cum înțelegem din dedicația către voievodul Constantin Brâncoveanu a *Chipurilor Vechiului și Noului Testament* de Antim Ivireanul: *măriia-ta* [...] însuţi [...] *ai înflorit ca o* ***floare cu bun miros****, păzită cu mila lui Dumnezeu* ***nevestejită*** (subl. n.) *până acum și vă va păzi și de acum înainte* [...].[56]

Estetica barocului a readus în prim plan reprezentarea Fecioarei Maria, asociată cu simbolul floral. În acest sens, se reia și tema *Hortus clonclusus* – Fecioara Maria în grădină, temă medievală în care grădina devine însă o

54 Pentru o privire de ansamblu asupra semnificațiilor creștine ale trandafirului, vezi: Louis Charbonneau-Lassay, *Il Giardino del Cristo ferito*, ed. Arkeios, Roma, 1995, p. 235: *crinul este perla florilor iar trandafirul rubinul. Crinul este regele iar trandafirul regina incontestabilă* (tr. n.); R. Schumacher-Wolfgarten, *Rose* și E. Wilkins, *Rosenkranz* în *Lexikon der christlichen Ikonographie*, editat de Engelbert Kirschbaum etc. (în continuare: LCI), vol. III, Roma, Freiburg etc., Herder, 1994 (ed. II), col 563-572; Ivan Bentchev, Eva Haustein-Bartsch, *Muttergottesikonen*, Kerber Verlag, Bielefed, 2000 (în continuare: *Muttergottesikonen*), p. 82: *Nicht verwelkende Blume*: *Das Epitheton geht auf Joseph den Hymnographen ...zurück*; Lucia Impelluso, *La natura e i suoi simboli,* Electa, Milano, 2004, p. 118-119; Alfredo Tradigo, *Icone e santi d'Oriente,* Electa, Milano, 2004 (în continuare: Tradigo, *Iconi*), p. 221-223; René Guénon, *Simboluri ale științei sacre*, Humanitas, București, 2008, p. 90-95. Regretăm că, pentru moment, nu avem acces la Remigius Bäumer, Leo Scheffczyk, *Marienlexikon*, 6 vol., Institutum Marianum Regensburg E. V., 1988- 1994. Pentru preacuviosul Iosif, vestit „scriitor de cântări" („Imnograful"; aprox. anii 816 - 886), vezi G.Caster, *Joseph der Hymnenschreiber* (*von Konstantinopel*), LCI, vol. VII, col. 208-209; Wolfram Hörandner, *Joseph der Hymnograph*, în *Lexikon fürTheologie und Kirche*, vol. V, editura Herder, Freiburg, Basel etc., 1996, col. 1007-1008; etc. Vezi și *viețile de sfinți* la zilele de 2, 3 sau 4 aprilie. Sintagma *Floare nevestejită* apare în *Canonul Născătoarei de Dumnezeu. Facere a a lui Iosif*; vezi *Ceaslovul cel mare*, Alexandria, Editura Biserica Ortodoxă, 2003 (în continuare: *Ceaslovul*, 2003), p. 247. Vezi și p. 252, 254 etc. Vezi și *Cuvânt al lui Ioan Damaschin*, la ziua de 9 septembrie, în *Proloage*, Ed. Mitropoliei Olteniei, Craiova, 1991, p. 61 ș. u. (compară cu I. R. Mircea, *Répertoire des manuscrits slaves en Roumanie: auteurs byzantins et slaves*, Assoc. Internationale des Études du Sud-Est Européen [u.a.], Sofia, 2005, p. 115).

55 Vezi Dionisie din Furna, *Erminia*, Text îndreptat, completat și indici de C. Săndulescu-Verna, Ed. Mitr. Banatului, 1979, p. 289, 346.

56 Antim Ivireanul, *Scrieri*, ed. îngrijită de Mihail Stanciu, Gabriel Ștrempel, ed. Basilica, București, 2011, p. 23. Mitropolitul Antim folosește însă simbolul și pentru semnificatul consacrat: Maica Domnului (*op. cit*. p. 177).

grădină barocă, cu vase de flori și diverse plante, printre care laleaua, trandafirul ***şi*** garoafa.[57]

La Mânăstirea Horezu[58], adosată laturii estice a zidului de incintă, cam în dreptul abisdei centrale a altarului, se află un fel de fântână, în jurul căreia a fost zugrăvit în secolul al XVIII-lea motivul *Maicii Domnului – fântâna vieții*. Sub această reprezentare există o friză decorativă cu motive florale: putem identifica trandafiri, lalele, garoafe și alte plante.[59]

Se poate ca o apropiere între simbolica trandafirului și imaginea simbolică a Maicii Domnului ca *fântână a vieții să fi dus cândva, în istoria anterioară, la crearea imaginii Maica Domnului în trandafir*[60].

În imaginea din Slujebnicul Mitropolitului Ştefan, la relaţia Maica Domnului– trandafir se mai adaugă un element: Preacurata şi Pruncul stau în mijlocul unei mulţimi de raze concentrice, transmiţând mai degrabă ideea unui nucleu care arde.

Pentru înțelegerea acestui amănunt ne-a ajutat descrierea unui arhieraticon grecesc, manuscris tot de la mijlocul secolului al XVII-lea, ca și manuscrisul românesc despre care vorbim[61].

Exact în același loc al textului Liturghiei Sf.Ioan Hrisostom unde apare în ms. rom. **1790**, este introdusă în textul *Arhieraticonului* grecesc o miniatură pe care J. Croquison o identifică drept o reprezentare a „rugului

57 Tradigo, *Iconi*, p. 193. Vezi și studiul nostru *Nu după slovă, ci după duh și după taina gândului...*, prezentat la simpozionul dedicat mitopolitului Antim Ivireanu, septembrie 2010, București, mânăstirea Antim (cu biblografia cercetărilor anterioare referitoare la prezența și posibilele semnificații ale trandafirului în miniaturile și sculpturile concepute de mitropolitul Antim).

58 Pentru bibliografia Mânăstirii Horezu și clădirile adiacente, vezi: N. Stoicescu, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România,* Mitropolia Olteniei, vol. I, Craiova, 1970, pag. 369-374.

59 Corina Popa, Ioana Iancovescu, *Mânăstirea Hurez*, editura Simetria, București, 2009, p. 253 (pentru fântâna *Maica Domnului – izvorul vieții*): Referindu-se la ghirlande similare cu cele care împodobesc pereții fântânii, dar din interiorul bisericii centrale de la Hurez, autoarele comentează: *ghirlandele florale pe fond alb (...) conferă luminozitate întregului ansamblu mural și spațiului interior, luminat precar. Op. cit*. p. 154.
Pentru simboluri marianice din literatura română veche, vezi Alexandra Crăciunescu, *Prezența rugăciunii în literatura română veche*, teză de doctorat, susținută la 26.11.2010, p. 111-113, 141-150, 171-176. Lucrare publicată în Eitura Universitară, 2012, vezi p. 119- 138 etc.

60 *Muttergottesikonen*, p. 82: *Eine beliebte griechiesche Variante setzt beide Gestalten* (n.n.: Maica Domnului și Pruncul) *über eine überdimensionale* ***Rose*** (subl.n.). Vezi și imaginea 45.
În unele imagini cu *fântâna vieții*, cupa fântânii se apropie ca formă de un trandafir; vezi Günter Spitzing, *Lexikon byzantinisch-christlicher Symbole. Die Bilderwelt Griechenlands und Kleinasiens*, Diedrichs Verlag, München, 1989 (în continuare: Spitzing, *Lexikon*), p. 218; *Muttergottesikonen*, p. 33.

61 Colegului nostru Ovidiu Olar îi datorăm semnalarea studiilor lui J. Croquison, *Un pontifical grec à peintures du XVIIe siècle*, „Jahrbuch der Östereichischen Byzantinischen Gesellschaft", III, 1954, p. 123-170, plus 24 ilustrații; *idem*, *Un manuscrit liturgique à peintures de la bibliothèque Gennadion*, „L'Hellénisme contemporain", 2-ème série, X, 1956 (fasc. 6), p. 407-417.

aprins". Maica Domnului cu Pruncul în brațe (tot în varianta Hodighitria, ca și în ms. **1790**, dar aici purtând coroană) este zugrăvită în mijlocul a două cercuri concentrice care au spațiul dintre ele umplut de linii șerpuitoare. Semnificația acestor linii devine clară dacă observăm că Sf. Fecioară stă de fapt deasupra, dar – în același timp - și în mijlocul unor flăcări!

Există o tradiție bogată care atestă că *„rug aprins" este considerată Sf. Fecioară Maria*[62]. Prin ea s-a întrupat și s-a arătat lumii („s-a re-velat") una dintre persoanele Treimii care i se revelase lui Moise în rugul aprins.

Mai puțin frecventă este conexiunea „rug aprins" – trandafir, conexiune posibilă numai prin raportarea frecventă a fiecăreia dintre cele două imagini la Sf. Fecioară.

În ms. **1790**, de o parte și de alta a Preacuratei din trandafirul-„rug aprins" stau nu doi îngeri ca în arhieraticonul grecesc, ci alți doi trandafiri, de dimensiuni mai mici decât trandafirul central, fiecare având alături și câte un boboc.

Imaginea reprodusă de J. Croquison, cu Maica Domnului în flăcări, așezată în 2 cercuri concentrice, de mărimi diferite, cu spațiul inetrstițial plin cu linii șerpuite, este una dintre acele imagini Maica Domnului – „rug aprins" care pregătesc la nivel vizual apariția imaginii Maica Domnului – în trandafirul privit ca „rug aprins".

62 Ene Branișteș, Ecaterina Branișteș, *Dicționar enciclopedic de cunoștințe religioase*, Editura diecezană Caransebeș, 2001, p. 417. Vezi și M. Q. Smith, *Dornbusch, brennender* în **LCI**, vol. I, col. 510-511; Spitzing, *Lexikon*, p. 63 – 64 (*Brennender Dornbusch*); Tradigo, *Iconi*, p. 74-75, 164-165; *Muttergottesikonen*, p. 84-89: *Unverbrennbarer Dornbusch*.
Reprezentarea spațiului din jurul Fecioarei Maria din *rugul aprins* ca suprapunere parțială a două romburi, fiecare cu câte patru laturi concave, apare în programul picturii exterioare de la mân. Moldovița (perete sud, în *Imnul Acatist*) și la mân. Suceviița în interior (bolta camerei mormintelor și în naos, absida de sud) și în exterior, tot pe peretele de sud. Vezi: Paul Henry, *Monumente din Moldova de Nord. De la origini până la sfârșitul secolului al XVI-lea,* Editura Meridiane, București, 1984, p. 286 (indice iconografic); M. A. Musicescu, M. Berza, *Mânăstirea Suceviița,* Editura Academiei, București, 1958, planșele iconografice de la finele volumului.
De fapt, romburile cu laturi concave sunt o formă stilizată a razelor. Pe patru dintre raze sunt reprezentați cei patru evangheliști sub forma tetramorfului. Pe celelalte patru, îngeri care au fost interpretați de bibliografia de specialitate drept îngerii din textul *Apocalipsei*. Forma din jurul Maicii Domnului a fost interpretată și ca o stea în opt colțuri, simbol eshatologic al zilei a opta. Pentru icoana cu *Maica Domnului a rugului aprins* din abisda de sud a naosului Mân. Suceviița, a se vedea: Gabriel Herea, *Pelerinaj în spațiul sacru bucovinean,* editura Heruvim, Pătrăuți, 2011, p. 114 ș. u.; Kurt Sommer, *Ikoner,* Katolska Teologföreningen, Stockholm, 1983, p. 126-127. Icoana este reprodusă la p. 136-137 (pentru steaua în opt colțuri din spatele Maicii Domnului; autorul susține că tipul rusesc al acestei icoane datează din sec. XVI, dar reproduce o icoană similiară cu cea din naosul de la Suceviița).
Vezi și:
http://www.crestinortodox.ro/icoane-facatoare-minuni/rugul-aprins-icoana-maicii-domnului-96715.html
http://www.crestinortodox.ro/acatiste/acatistul-rugului-aprins-67074.html.
Transcriem aici un citat din *Al doilea paraclis al Maicii Domnului. Canonul de rugăciune către Născătoarea de Dumnezeu*: *Moise cel de demult te-a închipuit pe tine, zicând: Rug însuflețit și nears ești, Fecioară, ceea ce ai în pântece focul Dumnezeirii.* Vezi *Ceaslovul*, 2003, p. 385; vezi și p. 194, 244, 250, 263, 381, 387.

Culoarea roz, roșie sau vișinie a trandafirului îi conferă capacitatea de a deveni simbol pentru foc.

Vom face acum o serie de investigații colaterale.

1. Ne amintim că majoritatea ilustrațiilor în plină pagină din ms. **1790** se găsesc preluate și în ms. **1384**, copiat târziu, în ultimul an al secolului XVIII. La sfârșitul *rugăciunilor de mijlocire* de după *epicleză*, înaintea rugăciunii către Prea Sfânta și a *axionului*, găsim și în ms. **1384** trandafirul (dar nu cu trei, ci cu patru flori) și cu cei doi trandafiri plus doi boboci laterali simetrici, pe ramuri diferite[63]. Între cele două flori de la mijloc, se află imaginea Maicii cu Pruncul. Dar aici Maica nu stă între razele unui foc, ci stă proiectată pe vălul (poate o replică a vălului de pe catapeteasma Templului) pe care un înger îl deschide, astfel încât să se vadă - ca Prunc - Cel adorat ca invizibil în Sfânta Sfintelor - același Care „s-a re-velat" prin „rugul aprins". Pe aureola Pruncului sunt înscrise cuvintele Celui din „rugul aprins": *O on*.

În bibliografia de specialitate se vorbeşte cu un ton minimalizator despre protopopul care, după 19 ani de proptopopiat, a scris ms-ul **1384**. Însă dacă el va fi fost cumva autorul transformărilor din imaginea *„Fecioara în trandafir"*, atunci se cuvine să îl privim cu totul altfel decât până acum, în ciuda văditelor stângăcii la nivel artistic.

2. În ms. rom. **1216** de la filiala BAR din Cluj (cu un conținut comparabil cu al ms. **1790**), în locul despre care vorbim din liturghia sf. Ioan Hrisostom nu se află nici o imagine cu Maica Domnului[64].

Acesta este încă un argument care ne întărește convingerea că ms. **1216** reprezintă un stadiu pregătitor pentru nivelul complex atins de text și de ilustrații în ms. **1790**.

3. Vom căuta în continuare să vedem ce se întâmplă, pentru același moment liturgic, în Liturghia Sf. Vasile cel Mare, unde *axionul* are o formă specifică: *De tine se bucură, ceea ce ești plină de har, toată făptura ...*

3a. În arhieraticonul grecesc studiat de J. Croquison, este pictată o imagine concordantă cu textul, înrudită cu cele din pictura murală sau de icoane cu aceeași tematică[65].

3b. În cele trei manuscrise românești despre care am vorbit mai sus, imaginile diferă total de aceea din arhieraticonul grecesc, dar se aseamănă între ele.

63 Ms. **1384**, f. 29v.

64 Ms. **1216**, f. 28.

65 Tradigo, p. 197; Eva Haustein-Bartsch, Wolf, p. 80-81.

- În ms. **1216**[66], în inițiala rugăciunii (în slavonă) către Preacurata (*Mai ales* ***cu*** *Preasfânta, curata, preabinecuvântata ...*[67]), aceasta este zugrăvită bust, ca Platitera, cu bustul abia schițat al Pruncului pe piept, fără clipeus[68], (anticipând cuvintele *axionului*: *Că mitra ta scaun a făcut-o ...*). Atenție: imaginea este legată de tradiția reprezentării „rugului aprins"[69], fără să apară exclusiv în relație cu acesta.

Pe fila imediat următoare din ms. **1216**[70], în inițiala *axionului* basilian (în slavonă, ca de altfel toate rugăciunile), Sfânta Fecioară, reprezentată tot numai ca bust, dar fără Prunc, stă, cu vârful palmelor reunite a rugăciune, în cupa unei flori (alta decât un trandafir). Imediat în continuare se dă și *irmosul* (care înlocuiește *axionul*) din Sâmbăta Paștilor. În inițiala acestuia, Maica (reprezentată tot numai ca bust) se apleacă ușor, plângând, deasupra mormântului (de proporții minuscule) în care Domnul, mic cât un copilaș, zace înfășurat în giulgiu, dar cu fața neacoperită, imagine similară cu cele din unele variante picturale ale scenei „*Nașterea Domnului*". Imaginea concordă cu cuvintele *axionului* înlocuit: *din care Dumnezeu S-a întrupat și Prunc S-a făcut*, ca și cu ale *irmosului* specific: *pre Mine Fiiul tău, care m-ai zămislit în pântece*.

- În ms. **1790**[71], în locul Platiterei, stă pictată (ca bust din semiprofil) doar Maica, ale cărei mâini schițează un gest de rugăciune, prin ridicare spre față, nu lateral, adică așa cum apare uneori în scena *Deesis* (imagine numită *Chymeute* sau *Hagiosoritissa*)[72].

În continuare, tot în **1790**, atât pentru *axion*, cât și și pentru *irmos*, imaginile sunt explicit înrudite cu acelea din ms. **1216** (f. 55v), cu precizarea că, la prima dintre ele, se schimbă cu finețe poziția mâinilor Maicii, așezate acum încrucișate pe piept. La a doua imagine, gestul plângerii devine și mai elocvent (accentuat de faptul că Sfintei Fecioare îi este zugrăvită și mâna dreaptă, iar Celui culcat în mormânt i se sugerează prezența bărbii, astfel încât nici o aluzie la Prunc nu mai rămâne posibilă, iar trimiterea se face clar la primele cuvinte ale *irmosului* pe care inițiala îl introduce: *Nu te tângui pentru mine, Maică ...*).

66 Ms. **1216**, f. 55.

67 Pentru traducerea românească am folosit *Liturghier*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al B.O.R., București, 2000, p. 166, 234-235.

68 Spitzing, *Lexikon*, p. 230; pentru o imagine apropiată de cea din **1216**, vezi Tradigo, p. 173.

69 Vezi *Muttergottesikonen*, p. 84, col. II; imaginile de la p. 85, 87, 89.

70 Ms. **1216**, f. 55v.

71 Ms. **1790**, f. 71.

72 Selecția imaginii ni se pare aici mai aproape de conținutul textului introdus decât în **1216**, f. 55.
Vezi H. Hallensleben, *Das Marienbild der byzantinisch-ostkirchlichen Kunst nach der Bilderstreit*, în **LCI**, vol.3, ed. Herder, Roma, Freiburg etc., 1994, col. 174-175.

- În ms. **1384**[73], imaginile sunt vădit dependente fie direct de ms. **1790**, fie de o altă sursă foarte apropiată, cu accentuarea patetismului din scena plângerii la mormânt (Maica își șterge lacrimile cu mâna stângă!, gest încă mai clar legat de cuvintele cântării din Sâmbăta Mare).

4. Ne întrebăm dacă în alte ilustrații ale celor trei manuscrise românești, Maica Domnului mai apare cumva fie în relație cu trandafirul, fie în relație cu forme plastice care să sugereze „rugul aprins".

4a. În ms. **1790**, f. 19v, inițiala textului grecesc o prezintă pe Maica Domnului (bust) în trandafir, rugându-se, în concordanță cu textul.[74] Presupunem că este vorba de Sf. Fecioară și nu de vreuna din sfintele reprezentate similar (sf. Parascheva, spre exemplu), pentru că slova majusculă ***O*** în care stă înscrisă figura, poartă deasupra şi dedesuptul ei câte o coroană.

Copistul ms. **1384** preia în acest punct (f. 21v) același text grecesc, împreună cu același tip de imagine.

4b. Chiar pe foaia de titlu a ms. **1790**[75], o găsim pe Sf. Fecioară zugrăvită ca Orantă, cu mâinile ridicate spre cer, în două treimi din statura sa, așezată în mijlocul unui trandafir cu doar un singur rând de petale (spre deosebire de imaginea care precede rugăciunea marianică rostită înainte de *axion*[76], unde trandafirul are, așa cum am spus, o multitudine de „foi"). Mai mult, Maica este înconjurată de un cerc de linii în zig-zag care sugerează o ardere am zice imaterială. Trandafirul cu Maica în flăcări stă pe o formă de relief asemănătoare unui vârf de munte. Este un munte căruia miniaturistul i-a dat o cinstire specială, loc al reunirii mai multor feluri de flori, unele răsărind din pământ, altele strânse într-un vas sărbătoresc așezat central (Iosif Imnograful spune despre Preacurata: *vasul care ai scos mărgăritarul cel dumnezeiesc*)[77]. Pentru unele dintre flori recunoaștem imediat trimiterile simbolice la Maica Domnului (garoafe, lăcrămioară, rodie). Forma de relief are – credem – menirea de a trimite gândul privitorului la muntele Horeb, locul în care s-a petrecut minunea „rugului aprins"[78].

Din trandafirul Maicii ies două ramuri laterale care urcă spre partea de sus a paginii, unde se unesc în jurul unei alte flori de trandafir (tot cu un sin-

73 Ms. **1384**, f. 65v, 66.

74 Ecfonisul de după *Molitva a doua a credincioșilor*: *Ca supt stăpânirea Ta fiind păziți, pururea Ție mărire să înălțăm, Tatălui și Fiului și Sfântului Duh ...* (**1384**, f. 21v, r. 26 – f. 22, r. 3).

75 Ms. **1790**, f. 1. În ms. **1384**, f. 2, ilustrația a rămas neterminată, iar titlul nescris.

76 Ms. **1790**, f. 71.

77 Vezi *Ceaslov*, 2003, p. 249. Vasul (sau vasele) plin(e) cu flori sunt frecvent prezente în imaginile „Maica Domnului – floare nevestejită". Vezi Tradigo, *Icone*, p. 221-223.

78 *Ieșirea* 3.

gur rând de petale), pline în miezul ei de același tip de cerc arzător ca și cel din jurul Preacuratei. Dar în mijlocul trandafirului-lumină care arde, stă aici Iisus cu aureola cruciferă purtând cuvintele rostite în rugul de pe munte: *O on*. Domnul este zugrăvit ca *Emmanuel* (accentuânu-se astfel relația cu Maica Sa), cu Cartea deschisă în mâna stângă (purtând, scrisă în slavonă, inscripția: *Eu sunt vița* (de vie)[79], binecuvântând cu dreapta. Trandafirul cu chipul Domnului stă sprijinit nu doar pe cele două tulpini ascendente, ci și pe un înger cu patru aripi[80].

De o parte și de alta a fiecăreia dintre cele două ramuri ascendente care unesc trandafirul-arzând ce o poartă pe Theotokos - cu trandafirul ce-L poartă pe însuși Cel întrupat, se găsesc câte patru medalioane cu busturi de personaje: cei patru evanghelişti; cei doi mari autori de liturghii: sf. Ioan Hrisostom și sf. Vasile cel Mare, la care se adaugă Iacob fratele Domnului[81] și sf. apostol Petru[82].

În partea de jos a compoziţiei, de o parte şi de alta a vârfului de munte, stau zugrăviţi în picioare (invitându-l pe cititor, cu un gest al mâinii, să privească minunea ce i se dezvăluie în imaginea cu cheie de pe foaia de titlu, dar şi în cartea pe care urmează a o deschide) cei doi arhidiaconi martiri: Ştefan şi „Lavrentul" (Laurenţiu).

Cei doi trandafiri de pe foaia de titlu poartă, cum am văzut, forme grafice care trimit la ideea arderii supramateriale a „rugului aprins". Persoanele așezate între petalele lor: Iisus adolescent și Maica Sa - ne duc cu gândul spre revelația prin „rugul aprins" și prin Întrupare; titlul înscris în această compoziție plastică ne îndeamnă să participăm la re-velația prin taina Euharistiei și la comuniunea prin rugăciuni.

Alcătuitorul inventarului de imagini din ms. **1790** este un profund cunoscător al limbajului alegoriei spirituale, convins de admirabila capacitate a acestui tip de limbaj de a transmite subtile și complicate adevăruri teologice.

79 Pe banderola centrală de sus, deasupra titlului: *Doamne, Hristoase, din zilele tinereții te urmez cu trupul*. Descifrarea și traducerea textelor slavone este făcută de Zamfira Mihail.

80 Probabil un heruvim simplificat ca înfățișare; vezi *Iezechil* 10,20-21.

81 Autor prezumtiv al *Liturghiei Darurilor dinainte Sfințite*, dar și al formei inițiale a celorlalte două Liturghii; vezi Ene Branişte, *Liturgica specială*, editura Institutului biblic ..., București, 1980, p. 333-336, 186-188.

82 Uneori sf. apostol Petru i se atribuia *Liturghia darurilor dinainte sfințite* (Branişte, *Liturgica*, p. 335), dar cum aici este singurul personaj din cele opt medalioane laterale, care nu poartă o carte în mână, ci cheile specifice, credem că trimiterea se face la cuvintele Mântuitorului: *Tu ești Petru și pe această piatră voi zidi Biserica Mea* (*Matei* 16,18).

L'ENLUMINURE DANS LES MANUSCRITS RELIGIEUX. FORMES ET SIGNIFICATIONS
La Proscomédie de l'*Archieraticon* du Métropolite Ștefan

Un nombre appréciable de Livres de liturgie en slavon ou grec, copiés, imprimés – ou circulant seulement – dans les territoires habités par les Roumains, ont été conservés jusqu'à nos jours. «Il n'y a pas encore d'étude d'ensemble sur l'appartenance de ces manuscrits et imprimés à l'une ou l'autre des traditions des textes liturgiques grecs et slavons.» [83]

Quand précisément, **dans quel manuscrit** aurait-on fait la première tentative de traduire les «indications de régie» (le *typikon*, *rubricum)* en roumain, ne saurait encore être précisé. Mais parmi les manuscrits devenus célèbres, avec les indications de mouvement et les commentaires traduits en roumain, il convient de rappeler le *Služebnik (Archieraticon),* fait sur commande du métropolite Stefan de l'Hungro-Valachie[84] au milieu du XVII-ème siècle (ms. roum. **1790,** B.A.R. Bucarest) et un manuscrit similaire qui aurait jadis appartenu à Timotei Cipariu (ms. roum. **1216,** filiale de B.A.R. Cluj). Le spécifique de ces manuscrits est conféré (outre l'illustration de première main) par la présence de parallèles en grec à certains ecfonis du slavon. Des copies des textes des deux manuscrits n'ont pas encore été identifiées; en échange, certaines des « grandes » images du missel **1790** se retrouvent, maladroitement imitées, dans un archieraticon avec texte roumain et avec certains parallèles en grec, remontant à la dernière année du XVIII-ème siècle, le ms. roum. **1384** de la B.A.R. de Bucarest[85].

Le contenu du manuscrit **1790** est le suivant: la Proscomédie à la Liturgie; les Liturgies de St. Jean Chrysostome et de St. Basil le Grand; *Pour le sacrifice*

83 * La documentation pour cet article a été réalisée grâce au soutien offert par l'association *VESTIGIA. Manuscript Research Centre,* de l'Université de Graz (Autriche), placée sous la direction du Pr. Dr. Erich Renhart.
Conformément à la tradition, le prêtre de paroisse devrait prendre avec soi dans la tombe l'exemplaire de *Livre de liturgie* qu'il a reçu à son ordination. Ainsi, la circulation des *Livres de liturgie* ne saurait-elle être définie selon le nombre d'exemplaires conservés. Voir VESTIGIA. Manuscript Research Centre, *Manuscris trilingv. Preliminarii la o editare*, préface Erich Renhart, auteurs: C. Velculescu, Z. Mihail, I. Stănculescu,
O. Olar, Bucarest, éditions Paideia, 2010 (en continuation: *Ms. Trilingv)*; Zamfira Mihail, p. 183 – 206.

84 Ștefan I-er a été métropolite de la Hungro-Valachie de 1648 à 1653 et de 1655 à 1668. (comme successeur de Teofil 1637-1648). Voir Ovidiu Olar, *Ms. trilingv*, p. 137 – 182.

85 *Ms. trilingv*, p. 10 – 20. A la f. 89 du ms. **1384** il y a deux notes, de l'an 1799: *sous le second règne de ... Io Alexandru Moruzi voïvode*. Voir G. Ștrempel, *Copiști de manuscrise românești până la 1800,* Bucarest, éd. Academiei Române, 1959, p. 239. A l'époque, c'est Dositheos Filittis (1793 – 1810) qui était métropolite en Valachie; il a refait l'église métropolitaine de Bucarest et l'ancienne Eglise métropolitaine de Târgoviște. Voir Mircea Păcurariu, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, vol. II, Bucarest, éd. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1981, p. 413 – 419.

du saint Agneau avec lequel on officie la sainte Liturgie des [saints dons] ***présanctifiés***; un Molitvenik - recueil de prières – complexe, avec des prières et des rituels de la messe officiée par un évêque (à l'exception de la bénédiction du gâteau pour les morts), dont, outre le typikon, certaines prières sont aussi traduites en roumain[86].

La date de l'exécution du manuscrit **1790** n'a pas encore été établie avec certitude. Les textes copiés dans ce ms. après la f. 99v semblent être des ajouts ultérieurs à l'écriture des feuilles 1 – 99v.

La plupart des études consacrées au ms. **1790**, publiées jusqu'ici, portaient sur: l'illustration du manuscrit; la prière pour le couronnement du prince régnant (f. 93^{v}-95); des problèmes relevant *du Crédo*; des questions générales de l'histoire des textes liturgiques.[87]

Dans le ms. **1790,** entre f. 2^{v} et f. 3, on constate une discontinuité de proportions considérables. On en a soustrait environ 5 feuilles, ce qui est évident par comparaison au ms. **1384**.

Le ms. **1790** comporte plusieurs catégories d'illustrations, dont le rapport avec le texte n'est pas encore entièrement mis au clair. Nous proposons la classification des images selon la place qu'elles occupent dans la page. Le manuscrit contient[88]:

miniatures (à pleine page, à mi-page et à quart de page)
initiales ornées
frontispices
colonne-titres

Parmi les manuscrits roumains, arrêtons-nous maintenant à **1384**[89], qui comporte (avec texte roumain et grec): la proscomédie de la Liturgie de st.

86 *Ms. trilingv*, pp. 10 – 14.

87 *Ms. trilingv*, p. 14, n. 22. G. Popescu-Vîlcea, *Slujebnicul Mitropolitului Ștefan al Ungrovlahiei*, Bucarest, éd. Meridiane, 1974 (éd. I, Bucarest, 1943); idem, *Miniatura românească*, Bucarest, éd. Meridiane, 1981; Radu Crețeanu, „Un egumen al Tismanei: Mitropoliul Ștefan al Ungrovlahiei", *Mitropolia Olteniei*, XXIX, 1977, nr. 1 – 3, p. 119 – 139 (surtout p. 135 – 136); Violeta Barbu, „Preliminarii la studiul naționalizării serviciului divin: principalele versiuni românești ale Simbolului credinței (1650 – 1713)", *Limba Română*, XI, 1991, nr. 1 – 2, p. 25 – 31; *idem*, „Preliminarii la studiul naționalizării serviciului divin: unificarea versiunilor Simbolului credinței (1660 – 1713) „, *Revista de Istorie și Teorie Literară*, XXXIX, 1991, nr. 3 – 4, p. 351 – 363; Violeta Barbu, Gheorghe Lazăr, «*Coronatio. Tradiția liturgică în țările române*», en vol. col. *Național și universal în istoria românilor. Studii oferite prof. dr. Șerban Papacostea cu ocazia împlinirii a 70 de ani*, Bucarest, éd. Enciclopedică, 1998, p. 40 – 68; Radu G. Păun, „Les fondements liturgiques du «constitutionnalisme» roumain entre la seconde et la troisième Rome (XVIe-XVIIIe siècles). Premiers résultats", *Revue Roumaine d'Histoire*, XXXVIII, 1998, nr. 3 - 4, p. 173 – 196; Violeta Barbu, *Purgatoriul misionarilor. Contrareforma în țările române în secolul al XVII-lea*, București, éd. Academiei Române, 2008, p. 452 – 464 etc. (voir *Indice de nume și locuri*, p. 767).

88 Pour une analyse détaillée, voir Ileana Stănculescu, dans *Ms. trilingv*, p. 107 – 136.

89 B.A.R., ms. **1384**. Année 1799 (f.89). Voir Ștrempel, *Catalogul manuscriselor românești*, vol. I, Bucarest, éd. Științifică și Enciclopedică, 1978, p. 311 – 312; C. Velculescu, dans *Ms. trilingv,* p. 17 – 20.

Jean Chrysostome et un fragment de celle de St. Basil; Les liturgies de St. Jean Chrysostome et de St. Basil le Grand; *Pour le sacrifice du saint Agneau...*; s'ensuit un molitvenik, dont le contenu est différent de celui de **1790.**

Il convient de rappeler que le texte du typikon de **1384** est différent de celui de **1216** et **1790**[90]. En même temps, il convient de souligner que **1384** a des renvois aux actions et aux prières de l'évêque. Pour le texte liturgique, **1384** donne la traduction roumaine (parfois avec des parallèles en grec), mais le contenu est différent, à maintes reprises, des textes liturgiques (en slavon, avec certains parallèles en grec) des deux manuscrits du XVII-ème siècle antérieurement mentionnés (bien que le mode de sélection des textes soit pareil).[91]

Dans le ms. **1384**, copié en **l'année** 1799, il y a, à quelques exceptions près (généralement dans le sens de simplifications), les mêmes « scènes » peintes introduites dans le texte que dans les feuilles de **1790**. La peinture des images de **1384** n'a pas été finalisée.

Attention**:** parmi les images à pleine page présentées dans le ms. **1384** entre les feuilles 4 **-** 9v, ce n'est que l'image de la feuille 2v (qui correspond à l'image I du ms. **1384**, f. 4 – voir *infra)* qui en est conservée dans le ms. **1790.**

Les images suivantes pour la proscomédie du ms. **1384** - celles que nous analyserons dans notre étude – apparaissaient (on peut en déduire par comparaison) sur les feuilles soustraites (environ 5) de **1790.**

Le schéma habituel de la partie de la proscomédie relevant du revêtement des habits sacerdotaux (ici: des hiérarques) est le suivant: 1. on énonce

90 Pour le rapport entre **1790** et **1216** voir C. Velculescu, Ovidiu Olar, dans *Ms. trilingv*, p. 46 – 66. Voir aussi C. Velculescu, O.Olar, „Ms. rom. **1216** de la B.A.R. Cluj" în C. Velculescu, Z. Mihail, I. Stănculescu, O. Olar, *Arhieraticon trilingv*, cu „Ad lectorem" de Erich Renhart, ed. Paideia, București, 2013, p. 7 – 23.

91 Voir par exemple la prière de l'encens de **1216**, f. 4^{v}-5-5v et **1790** f. 3-3^{v} avec de grandes différences par rapport à **1384** f.9^{v}.
De **1216,** manque, entre la f. 1 et la f. 2, – le texte de **1384** f. 3v, l.12 (cf. *Liturgie. Die götliche Liturgie der orthodoxen Kirche*, éditée et commentée par Anastasios Kallis, Maïence, éd. Matthias-Grünewald, 1989, p. 9, l.14) și **1384**, f. 8, r.15 (*Liturgie,* éd. A. Kallis, p. 25, l.18).
A **1790,** entre la f. 2v et la f. 3, manque le texte de **1384**, f. 4, l.7– f. 9v, environ l.4.
Voir aussi C. Velculescu, „Imagini din *Slujebnicul* mitropolitului Ștefan într-o prelucrare din anul 1799", *Acta Musei Porolissensis*, XXXIV, 2012, p. 417 – 426.
Pour ce qui est des morceaux de prosphora consacrés aux fous pour le Christ, une importance majeure revient à la f. 7v de **1384**, où sur la représentation du saint patène il y a, outre les petits morceaux de prosphora généralement connus, ceux pour André et Syméon, les deux fous pour le Christ: «Et prenant la sixième parcelle, met la en bas de la deuxième partie, pour compléter la deuxième ligne. Et ensuite dis à nos saints pères André et Syméon et aux autres qui se sont faits fous au nom de Christ».
Du point de vue du contenu, l'indication du fragment antérieurement cité correspond à celui de **1216,** seule l'expression étant différente, ce qui arrive dans la plupart des cas, lorsque les deux groupes de textes sont comparés.

le nom d'une pièce de vêtement; 2. on note la prière qui accompagne le revêtement de la pièce en question.

Dans le ms. **1384** (respectivement **1790),** une enluminure du type frise est insérée entre les points 1 et 2, laquelle, le plus souvent, n'a pas, du moins en apparence, de rapport direct avec la pièce de vêtement ou la prière. Ainsi, le nouveau schéma se présente-t-il comme suit : 1. le vêtement ; 2. l'image peinte. 3. la prière accompagnant le revêtement.

Et maintenant nous vous proposons de nous pencher, selon le ms. **1384,** sur la succession des textes et sur la description des images.

1384, f. 4

Image I

Pièce de vêtement: *sticharion* (**1384,** f. 3v, en bas ; **1790,** f. 2v, 15). «Vêtement long aux manches larges (comme une robe). Fait en étoffe soyeuse à tissure épaisse; ourlé en bas, au cou et aux manches en tissu de fil..., d'où le nom de sticharion.»[92]

Image :

1. Jésus, rien que dans une chemise blanche, longue, sans ceinture, est conduit par les soldats devant un personnage âgé: Anne (beau-père de Caïphe);

2. ensuite (cette fois-ci portant aussi un vêtement long, bleu par-dessus la chemise laquelle semble avoir une nuance plus foncée) au grand prêtre du Temple Caïphe (personnage d'âge moyen) où, outre les soldats, intervient aussi un autochtone. Voir Jean 18,13-14 ; 18, 19-24.

La prière, dite par l'évêque, est empruntée à Isaïe, 61,10[93]: *Je suis plein d'allégresse en Yahvé, mon âme exulte en mon Dieu, car il m'a revêtu de vêtements de salut, il m'a drapé dans un manteau de justice, comme l'époux qui se coiffe d'un diadème, comme la fiancée qui se pare de ses bijoux.* Elle fait partie

92 Pour « Vêtements liturgiques », voir Ene Branişte, Ecaterina Branişte, *Dicționar enciclopedic de cunoștințe religioase*, Caransebeș, Editura diecezană, 2001, p. 538 – 543. Voir également: Costin Miron, *Veșmântul sacerdotal ortodox. Artă și semnificație,* "Transilvania", 2003, nr. 8-9, p. 32 – 44.
http://www.vesmintepreotesti.com/elemente.html
http://ro.orthodoxwiki.org/Ve%C5%9Fminte
Pour ce qui est de la signification des vêtements liturgiques, des informations existent dans des ouvrages fondamentaux: Saint Germain de Constantinople, Tâlcuirea Sfintei Liturghii, Bucarest, Editura Anastasia, 2000, surtout p. 21 – 24; Symeon von Thessaloniki, Über die göttliche Mystagogie, trad. Wolfram Gamber, éd. Klaus Gamber, Regensburg, Komissionsverlag Friedrich Pustet, 1984, p. 19 - 24; St. Syméon archevêque de Thessalonique, *Tratat asupra tuturor dogmelor credinței noastre ortodoxe*, vol. I, Editura Arhiepiscopiei Sucevei şi Rădăuţilor, 2002, surtout p. 132 – 135, 197 – 198, 204, 228. Nous continuerons de renvoyer à ces ouvrages seulement dans la mesure où cela nous aide directement à éclaircir des questions relevant de notre recherche.

93 *Liturgie,* éd. A. Kallis, p. 12-13. C'est toujours à ce livre que nous avons emprunté les renvois aux sources bibliques de certaines des prières qui s'ensuivront, en complétant ces renvois, là où cette démarche était possible.

du chapitre «Avènement du salut par Messie».Voir également Isaïe 61,6; 59,17 (ce dernier chapitre a le titre «Promesse du Sauveur»).

Significations:

Le sticharion est l'habit blanc, long, dérivant du vêtement antique, que Jésus aussi porte dans l'image (chemise longue)[94]. Sur le *sticharion*, les prêtres revêtent le *phélonion*, alors que les patriarches et métropolites revêtent le *sakkos* et la *mante.* Le diacre ne garde que le *sticharion* (maintenant coloré). *«La couleur blanche (n.n.: du sticharion*) symbolise la pureté spirituelle des personnes sanctifiées qui le revêtent, tel que le montre aussi la vision de l'Apocalypse de St. Jean l'Evangéliste (Apocalypse chap. I, 13 ; IV, 4 ; VI, 11).»[95]

L'atmosphère du texte de la prière est l'antithèse totale de celle de l'image. En fait, le signifiant la rédemption (*le vêtement de salut*) est acquise par Christ justement par la souffrance à laquelle renvoie l'image. Le *chiton* (d'où dérive le *sticharion*) que porte Jésus (vêtement de la réalité historique, mais vu comme signifiant) est préfiguré par le *chiton* dont on parle dans *Exode* 28 – 29, commandé par Dieu comme vêtement obligatoire pour les prêtres (Aaron et certains de ses fils). Pour des élucidations, voir *infra: epitrahil.* Le prêtre se prépare à servir la Liturgie, s'employant à suivre le Sauveur[96].

Observations: Dans le ms. **1790,** f.2v, où seule cette image est conservée (voir *supra*), l'exécution artistique est nettement supérieure et plus d'informations sont fournies (ex.: Jésus a le nimbe crucifère portant l'inscription: „o On"[97]; près de Caïphe il y a plusieurs soldats et plusieurs accusateurs autochtones).

Image II: doit être lue de droite à gauche.

Pièces de vêtement: manchettes liturgiques (*epimanikia).* «C'est une sorte de manchettes mobiles, qui serrent les manches du sticharion.»[98]

Image:

Les soldats conduisent Jésus, à deux reprises, devant Pilat[99]. Conformément au texte évangélique, aucun autochtone n'a accès au prétoire. Pilat est assis

94 Voir Edgar Haulotte, *Symbolique du vêtement selon la Bible*, Paris, Aubier, 1966, surtout p. 44 – 54, 167 – 175, 207 – 210, 327 – 331.

95 *Liturgie,* éd. A. Kallis, p. 12-13. Symeon von Thessaloniki, Über die göttliche Mystagogie, p. 21.

96 St. Germain, *op. cit.*, p. 69.

97 Les mots *o On* inscrits sur l'auréole crucifère de Jésus crucifié renvoient à la révélation par la réalité du buisson ardent (Sortie, 2,23-4,18). Cette inscription est parfois négligée dans les images du ms. **1384**, probablement en raison de l'empressement de l'exécution de la peinture.

98 E. Branişte, *op. cit.*, p. 539.

99 Il est possible que la source des images du manuscrit soit des images brodées sur les vêtements sacerdotaux de l'époque. C'est ce qui expliquerait l'image à deux reprises pour les manchettes: sur la manchette destinée à chaque main étaient brodées des images différentes, appartenant soit au même noyau narratif (comme dans le cas présent), soit à des sujets différents, mais unis par leur sens mystique. Voir Tano

sur une sorte de «siège de tribunal» et porte un couvre-chef similaire à celui qui est attribué un peu plus loin à Hérode. (Voir Jean 18,28-40). Derrière le trône de Pilate, un personnage féminin, manifestement inquiet: l'épouse de Pilat. (Voir Matthieu 27,19: «Et pendant qu'il siégeait à son tribunal, **sa femme lui envoya dire:** n'aie rien à faire avec ce juste...»).

La prière est prise à l'Exode 15,6 et suiv. – pour le revêtement de la manchette droite: *Ô Seigneur, quelle force en Ta droite! Ta droite a détruit l'ennemi et Ta majesté l'a anéanti*. Pour le revêtement de la manchette gauche, le texte est pris au Psaume 118,73 : *Tes mains m'ont façonné et affermi, éclaire-moi et j'apprendrai Tes commandements*.

Significations:

Dans l'image sont manifestement visibles, aux deux reprises, les mains de Jésus, auxquelles renvoie le texte de la prière. L'image peinte correspond à la signification traditionnellement attribuée, en dehors du texte des prières liturgiques antérieurement citées: les manchettes « symbolisent les liens avec lesquels les Hébreux ont attaché les mains de Jésus, lorsqu'ils L'ont conduit au jugement.»[100]

Les mains du Créateur, du Tout Puissant, n'esquissent aucun geste de défense, d'anéantissement de Ses persécuteurs[101]. Le rapport texte-image induit, à l'évidence, l'idée de la kénose. Les manchettes liturgiques devraient insuffler au célébrant l'idée d'humilité, découlant de la kénose du Verbe de l'Incarnation divine.

1384, f. 4v

Image I

Pièce de vêtement: *l'épitrachilion* : « une bande en étoffe ou en soie, ayant 30 cm. de large, brodée de lacet de fil ou de soie lisse.., taillée pour laisser passer la tête et entourer ensuite les épaules... Au début... c'était une bande comme «l'orarion», qui entourait le cou.»[102]

Images:

1. Deux soldats ôtent à Jésus ses vêtements (qu'ils lui avaient remis, après s'être moqué de lui et l'avoir revêtu du manteau écarlate)[103];

Papas, *Studien zur Geschichte der Messgewänder im Byzantinischen Ritus*, Munich, 1965 („Miscellanea Byzantina Monacensia", edité par Hans-Georg Beck, Heft 3; Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie der Universität München) (en continuation: T. Papas, *op. cit.*), p. 88. L'auteur renvoie souvent (conformément à la bibliographie de spécialité) à des pièces de vêtement de régions habitées par les Roumains, les monastères roumains étant, hélas, mal localisés, ce qui n'affecte pas la substance de l'analyse.
Il est possible que l'auteur de l'illustration du manuscrit ait rangé l'une à côté de l'autre les images des deux manchettes paires.

100 E.Braniște, *op. cit.*, p. 539.

101 Symeon von Thessaloniki, Über die göttliche Mystagogie, p 23.

102 E.Braniște, *op. cit.*, p. 539.

103 On est de nouveau en présence de deux images pour l'une et la même pièce de

2. Jésus est emmené pour le crucifier, menacé de faisceaux par deux soldats, qui le contraignirent à porter sa croix[104], tout seul, au début, et par la suite aidé par un vieillard: Simon de Cyrène, «père d'Alexandre et de Rufus». Voir Matthieu 27,31-32; Marc 15,20-21; Jean 19,17.

Prière: *Béni soit Dieu, qui verse son don sur ses prêtres. C'est comme l'huile précieuse qui, répandue sur la tête, descend sur la barbe d'Aaron. Qui descend sur le bord de ses vêtements***.** (Source: Psaume, 132,2).

Significations:

L'épitrachilion est le signe spécifique du sacerdoce[105].

La prière renvoie à Aaron, le premier investi, par l'onction, du don ecclésiastique. Mais Christ signifie l'Oint, et Christ est *sacrificateur pour toujours, à la manière de Melchisédek,* le Sacrificateur parfait. Par Son sacrifice sur la Croix, «Il n'a pas besoin (n.n.: comme Aaron et ses descendants), comme les autres souverains sacrificateurs, d'offrir tous les jours des sacrifices, d'abord pour ses propres péchés, ensuite pour ceux du peuple; il a fait cela une fois pour toutes, en s'offrant lui-même.» [106]

Par le texte de la prière, on évoque l'ancienneté de la vocation sacerdotale, grâce dont la signification est dévoilée par les vêtements et l'onction imposés à Aaron par commandement divin (Exode 28; 29).

Par l'image, l'on évoque la Passion de Christ, Passion dont le consentement volontaire, suivie par la Résurrection et l'Ascension, fait de lui *notre Sacrificateur céleste.*[107]

La seconde partie de l'image coïncide avec l'interprétation traditionnelle de l'épitrachilion, à un niveau complémentaire avec celui du texte de la prière: « L'épitrachilion rappelle la croix portée par le Sauveur dans la voie du calvaire.»[108] (Le parallèle croix – épitrachilion a été probablement fait à l'époque où cette pièce de vêtement avait encore partout la forme de l'orarion, cas dans lequel il y a un rapprochement formel.)

Image II. Nous revenons à un moment antérieur au «chemin de la Croix». Dans les images relevant du revêtement des habits liturgiques (**1384,** f. 4v –

vêtement liturgique. Sur un épitrachilion sont brodées différentes scènes, tout comme d'ailleurs sur les manchettes. Voir T. Papas, *op. cit.*, p. 158 . 204.

104 St. Germain, *op. cit.*, p. 23. Voir T. Papas, *op. cit.*, surtout p. 161 - 163, épitrachilia des monastères de Bistriţa (Moldavie) et de Putna (Moldavie).

105 Symeon von Thessaloniki, Über die göttliche Mystagogie, p. 22.

106 Voir Hebreux 7,27. Ce texte doit être mis en corrélation avec: Hébreux 4,15; 6,20; 7,22-24; 8,1,5,6; 9,12,14,25. De l'Ancien Testament, il faut voir: Exode 29,7; Lévitique 8,2,30; 10,7; Psaume 109,4.

107 E. Branişte, *op. cit.*, p. 539: *L'épitrachilion rappelle la croix portée par le Sauveur sur le chemin du calvaire.*
N.n.: Les images transmettent la signification spirituelle mentionnée, mais avec un surplus de détails éloquents.

108 E. Branişte, *op. cit.*, p. 539.

6), les moments de la vie de Jésus **ne** se succèdent **pas** chronologiquement, mais ils sont choisis selon leurs significations allégoriques et spirituelles.

Pièce de vêtement: *poias* (slavon) – ceinture ou lanière.

Image:

1. Jésus, les bras croisés (attachés?), est emmené par un soldat.

2. Jésus, gardé par un autre soldat, est arrivé devant Hérode. Près de Hérode (roi assis sur un trône encore plus riche que celui de Pilate, mais ayant le même genre de couvre-chef), se tient un accusateur autochtone (sacrificateur?), y présent, à la différence du prétoire de Pilate, où cette catégorie de personnages est absente. Devant le trône de Hérode un soldat muni d'une hallebarde monte la garde (voir Luc 23, 7, 10).

Prière: *Béni soit Dieu, celui qui me ceint de force et qui me conduit dans la voie droite. Il rend mes pieds semblables à ceux des biches et me place sur mes lieux élevés.* (Source: Psaume 17,33-34 ou 35-36.)

Significations: La prière et l'image sont, là aussi, en opposition apparente. Probablement avec la même vocation qu'auparavant. La force que symbolise la ceinture du prêtre ou de l'évêque a pour source la force du *Sacrificateur céleste* de faire siennes l'humiliation et la souffrance.

Dans ce cas, l'on ne saurait plus parler de concordance entre l'image du manuscrit et l'explication fournie par le *Dictionnaire* Branişte: « a ceinture rappelle la bande en soie que le Sauveur a mis autour de Ses hanches, le soir de la Cène, lorsqu'il a lavé les pieds des disciples, s'humiliant. »[109] Il convient de mentionner que l'image qui correspond à cette description est présente dans le manuscrit **1384** relevant de l'objet liturgique immédiatement suivant: *bedernitza* (voir *infra).* Apparemment il serait question d'une inversion d'images. Cependant, nous pensons qu'on est devant des traditions multiples et d'équivalence des vêtements et des insignes liturgiques.

1384, f. 5

Image I. Chronologiquement nous revenons avant la Cène.

Pièce de vêtement (enseigne) : *bedernitza* («Dans la tradition roumaine, *epigonation* et *bedernitza* sont synonymes[110]. C'est un losange en étoffe précieuse, qui pend sur la hanche droite, suspendu à la ceinture ou au cou par une cordelette qui passe au travers de l'épaule gauche.»[111]) Losange en étoffe précieuse, suspendu à l'épaule et qui pend du côté gauche juste sous les genoux.

109 E. Branişte, *op. cit.*, p. 539. Pour une autre explication, voir Symeon von Thessaloniki, Über die göttliche Mystagogie, p. 22 – 23.

110 http://www.vesmintepreotesti.com/elemente.html

111 E. Branişte, *op. cit.*, p. 541. Symeon von Thessaloniki, Über die göttliche Mystagogie, p. 23.

Image:

Jésus, ne portant d'autre que sa chemise longue, les hanches entourées d'un linge, s'apprête à laver les pieds des disciples, dans un bassin, ayant aussi une carafe d'où il verserait l'eau. Pierre montre sa tête aussi[112]. Un des apôtres – à gauche de Jésus – n'a pas d'auréole: c'est Judas. (Voir Jean 13,2-19 : «Jésus ôta ses vêtements et ayant pris un linge, il s'en ceignit… Comprenez-vous ce que Je vous ai fait?…Si donc Je vous ai lavé les pieds, Moi le Seigneur et le Maître, vous devez aussi vous laver les pieds les uns aux autres.»)

Prière: *Vaillant guerrier, ceins ton épée, ta parure et ta gloire. Soit vainqueur, monte sur ton char, défends la vérité, la douceur et la justice…* (Source: Psaume 44,4-6. Voir aussi Ephésiens 6,17 – *l'épée de l'Esprit).*

Significations : Selon certains, la *bedernitza* équivaudrait à l'épée d'apparat que les commandants militaires de l'empire byzantin portaient aux occasions solennelles, comme symbole du pouvoir militaire. Mais, pour les évêques, il s'agit de « l'épée de l'Esprit, …qui est la parole de Dieu » (Ephés. 6,17) dont doit s'armer l'évêque pour défendre la juste croyance[113]. On dit encore de l'epigonation: «A ses origines, cette enseigne était une sorte de linge, que les évêques portaient à la ceinture et dont ils se servaient pour s'essuyer les mains lors des différents lavements rituels (par ex. avant la sanctification des Dons) ou au lavement des pieds le Jeudi Saint. L'epigonation n'est mis qu'à la célébration de la Sainte Liturgie.»[114] Au lieu de l'épée, le Sauveur se ceint d'un linge pour essuyer les pieds des disciples, une épée spirituelle, qui tire sa force de l'humilité et de l'amour dont témoigne Jésus – prototype du sacerdoce parfait.

De nouveau, l'image peinte du manuscrit coïncide avec la signification donnée par Branişte. Mais cette fois-ci, on retrouve notée dans la même source, la signification qui n'est dévoilée que dans la prière du manuscrit étudié.

Image II.

Pièce de vêtement: soit le *phelonion* (« sorte de chasuble, plus longue derrière et plus courte devant, faite d'un seul morceau, taillée au cou et que le prêtre met sur le *sticharion*, *l'épitrachilion*, la ceinture ou la lanière »)[115], soit le *sakkos* (« habit en forme de sac, pareil au *sticharion*, mais plus court et

112 «Le lavement des pieds» des Apôtres par Notre Seigneur est l'une des scènes qui se retrouvent sur différents epigonatia. Voir T. Papas, *op. cit.*, p. 139.

113 E. Branişte, *op. cit.*, p. 541.

114 E. Branişte, *op. cit.*, p. 541. St. Germain, *Tâlcuirea*, p.24: *Enchirion* (n.n.: epigonation), *celui de la ceinture, est le linge dont s'est servi Notre Seigneur Christ pour essuyer Ses mains.*

115 E. Branişte, *op. cit.*, p. 539.

avec de larges manches, que l'évêque met sur le *sticharion*, la ceinture ou la lanière, *l'épitrachilion* »[116]).

Prière: *Tes prêtres se vêtent de justice, tes fidèles crient de joie*. (Source: Psaume 131,9; 16.)

Image:

1. Deux soldats ôtent à Jésus Sa chemise.

2. Jésus, en manteau écarlate, fait l'objet des moqueries, mais pas des soldats comme dans les récits évangéliques, mais de quatre autochtones civils. Un d'entre eux tient à la main un roseau qu'il s'apprête à donner à Jésus. Un autre, fléchit les genoux devant Lui, s'en moquant (voir Matthieu 27,28-29)[117].

Significations: La prière suggère que le *phelonion* (*sakkos*) est le symbole de la justice et de la joie. Tout comme dans les cas antérieurs, l'image est l'antithèse de la prière. Mais l'image peinte est de nouveau en concordance avec l'interprétation traditionnelle donnée au *phelonion*: «elle symbolise le manteau de pourpre dont Jésus était vêtu, durant Sa passion.»[118] L'image reprend l'idée antérieurement exprimée, dans le sens que le prêtre (évêque) doit suivre Christ dans Sa souffrance et Sa patience. Donc l'image renforce la signification anagogique du vêtement.

1384, f. 5v:

Image I.

Pièce de vêtement : *l'omophore* – habit spécifique à l'évêque, «c'est une sorte d'écharpe longue portée autour du cou, dont les bouts se ferment sur la poitrine… Au niveau du cou, au milieu, une petite icône en forme de médaillon reproduit le visage du Sauveur.» [119]

Image: Jésus porte sur l'épaule une brebis. Il est encadré de chaque côté, de deux anges (voir Jean 10,1-16; Luc 15,4 – 7)[120].

Prière: *Pour l'omophore, en le baisant, tu dis : Sur tes épaules, Ô Jésus, tu as porté notre esprit égaré et l'as élevé vers Dieu le Père.*

116 E. Braniște, *op. cit*., p. 540.

117 T. Papas, *op. cit.*, p. 105 – 130. Il convient de souligner de nouveau la présence de deux scènes pour la même pièce de vêtement liturgique, présence qui coïncide avec la multitude de scènes qui apparaissent dans la broderie d'un et même *sakkos* (ou *phelonion*).

118 E. Braniște, *op. cit*., p. 539, 540 (*Le sakkos … a la même signification que le phelonion*); St. Syméon, *Tratat*, p. 134; Symeon von Thessaloniki, Über die göttliche Mystagogie,
p. 23 – 24.

119 E. Braniște, *op. cit*., p. 540. Voir aussi http://en.wikipedia.org/wiki/Omophor

120 Jésus Christ – «Le bon Berger» apparaît rarement brodé sur l'omophore. Voir T. Papas, *op. cit.*, p. 228, 237.

Significations: Conformément à la tradition, *l'omophore* « symbolise l'acte de salut de l'homme par Jésus Christ, le Berger qui a pris sur Ses épaules la brebis égarée.»[121]

Nulle part dans le texte écrit de la prière l'on ne parle d'une brebis ou d'un agneau. Le signifié dans le texte n'est pas un fidèle ou un autre, mais une réalité ontologique: notre *nature humaine égarée*[122].

Pour ce signifié du texte, l'image propose comme signifiant la brebis portée par Christ sur les épaules.

Mais tout le texte de la prière qui dévoile le signifié profond (la *nature humaine blessée* par le péché, que le Christ guérit par son Incarnation) est dit quand on revêt *l'omophore* – signifiant au niveau des vêtements sacerdotaux, qui équivaut à la brebis sur les épaules de Christ de l'image peinte. Le renvoi est fait à la *Prière à Notre Seigneur Jésus Christ,* faite par Saint Isaac le Syrien et parfois ajoutée à *l'Acathiste de Notre Seigneur Jésus Christ*: «Conduis-moi dans ton pâturage, compte-moi parmi les brebis de Ton troupeau élu. Avec elles, nourris-moi de l'herbe verte de Tes mystères divins dont le cœur pur est la demeure, ce cœur qui porte en lui la splendeur de Tes révélations ... » - texte reposant sur la symbolique des exemples évangéliques[123].

Tout le fragment doit être lu d'en bas en haut: prière – image peinte – pièce de vêtement.

L'omophore même (nommé dans le texte de *typikon* du manuscrit), fait en laine et porté par les évêques, symbolise la brebis perdue et retrouvée (c'est donc un symbole pour un signifiant), brebis présente dans l'image peinte, brebis qui est elle-même symbole pour *la nature humaine égarée,* mais élevée aux cieux par la résurrection du Verbe, incarné justement **dans** cette *nature humaine.*

A remarquer que, dans l'image peinte, Jésus qui porte la brebis sur l'épaule, est encadré de deux anges de chaque côté, – signe de l'Ascension de Christ même, avec Sa nature humaine déifiée, auprès de Dieu le Père.[124]

Image II

Pièce de vêtement (insigne, ornat): *l'engolpion* (ou *Panagia*) «est une enseigne des évêques ayant la forme d'une icône médaillon en émail, or

121 E. Braniște, *op. cit.*, p. 540. St. Germain, *op. cit.*, p. 23; St. Syméon, *Tratat,* p. 134.

122 Symeon von Thessaloniki, Über die göttliche Mystagogie, p. 24.

123 Voir Luc 15,4-6; Ioan 10,1-16. Le fragment revient souvent dans d'autres prières aussi: *L'assemblée des saints a trouvé la source de la vie et la porte du Paradis; que je trouve moi aussi la voie par la repentance; je suis la brebis perdue, appelle-moi Sauveur et sauve-moi.* Voir *Troparele morților* dans *Carte de rugăciuni*, imprimé avec la bénédiction de Sa sainteté Nicolas, archevêque et métropolite de la Transylvanie, Ed. III, Sibiu, 1958, p. 256. Voir aussi: http://ro.orthodoxwiki.org/Binecuv%C3%A2nt%C4%83rile_mor%C5%A3ilor

124 L'image coïncide avec l'équivalent donné par E. Braniște, *op. cit.*, p. 540, qu'il enrichit de la présence des anges. St. Syméon, *Tratat,* p. 134, p. 217.

ou argent, représentant le Sauveur ou la Sainte Vierge..., plus rarement la Sainte Trinité. Il est porté sur la poitrine, accroché au cou par une chaîne.» [125]

Image: Jésus crucifié, chaque pied percé par un clou; 3 saintes femmes à Sa droite, dont une est la Mère de Dieu; à Sa gauche, Saint Jean l'Apôtre et un soldat à la lance.

Prière: *Des paroles pleines de charme bouillonnent dans mon cœur. Je dis : Mon œuvre est pour le roi. Que ma langue soit comme la plume d'un habile écrivain.* (Source: Psaume 44, 1-2.)

Significations:

L'engolpion, comme signe matériel spécifique de la dignité d'évêque, est associé par le miniaturiste avec l'image définitoire du sacrifice eucharistique: le sacrifice de Jésus sur la croix. C'est l'un des devoirs de l'évêque qu'évoque le texte choisi des Psaumes pour être dit lorsqu'il revêt *l'engolpion*: le devoir d'annoncer (de vive voix et par écrit) la signification du sacrifice christique.

Conformément à l'interprétation traditionnelle, *l'engolpion* «est un symbole de la foi confessée de plein cœur». L'image peinte soumet au regard la vérité centrale de la foi qu'il doit avouer. [126]

1384, f. 6:

Pièce de vêtement (insigne, ornat): la mitre («Coiffe... en forme de dôme,...que portent les évêques durant les services divins.» [127])

Image: Jésus Hiérarque, assis sur le trône, un ange à droite et un ange à gauche, ensuite la Mère de Dieu à Sa droite et Saint Jean Baptiste.

Prière: *L'Eternel règne, il est revêtu de majesté. L'Eternel est revêtu, il est ceint de force.* (Source: Psaume 92,1.)

Significations: L'image peinte est en concordance visible avec la prière écrite. Conformément à l'interprétation christologique des Psaumes, «l'Eternel» des Psaumes s'identifie avec Jésus Christ, à savoir avec Jésus seigneur et juge au Jugement dernier.[128] Dans la variante choisie pour l'image peinte: *Deisis,* Jésus porte la mitre des évêques (ou la couronne impériale?). Le dé-

125 E. Braniște, *op. cit*., p. 541, 195.
Voir également:
http://www.basilica.ro/ro/documente/semnificatiile_duhovnicesti_ale_engolpionului_si_crucii_pectorale.html
„Engolpia come in many different shapes, including oval, rhombus, square, or a *double-headed eagle*." Voir: http://en.wikipedia.org/wiki/Engolpion

126 E. Braniște, *op. cit*., p. 541.

127 E. Braniște, *op. cit*., p. 541. Voir aussi http://ro.orthodoxwiki.org/Ve%C5%9Fminte

128 La signification est différente de celle donnée par une des explications notées par E. Braniște, *op. cit*., p. 541: *La mitre symbolise la „couronne d'épines du Sauveur », ainsi que le suaire (mahram) dont on s'est servi pour lui envelopper la tête avant de le mettre dans la tombe.*

tail est appelé à suggérer la valeur de symbole de la pièce vestimentaire que vient de mettre l'évêque: le pouvoir de juge.[129]

La mitre une fois mise, le ms. **1384** ne reproduit plus que la prière de l'évêque au lavement des mains (avec texte spécial pour une éventuelle ordination), après quoi on dit que, pendant que l'évêque fait la prière *Dieu, aie pitié de moi, pécheur* ! (Luc 18,13), le prêtre et le diacre officient la proscomédie jusqu'à l'ostension du Saint Agneau. À ce point, les textes liturgiques reprennent (dits par le prêtre et le diacre), tout comme le *typikon*, à partir de: *Et enlevant le saint Agneau, place-le renversé sur la patène. Et le diacre dit: Transperce, père!* [130]

Ms. **1384**, f. 6v.

Image I.

Texte : *Le prêtre l'incisant (*n.n.: le saint Agneau) *en forme de croix, dit: «Il est immolé, l'Agneau de Dieu, qui ôte le péché du monde, pour la vie et le salut du monde».* [131]

Image: À Jésus[132], sis sur la croix couchée par terre, les pieds déjà fixés avec des clous (chacun à part), on vient de clouer les mains aussi. En haut de la croix, St. Jean l'Apôtre regarde impuissant. En bas de la croix, la Mer de Dieu et deux femmes avec auréole de sainteté font le geste des lamentations.

Significations: A partir de cette image peinte, l'ordre des deux suivantes est rigoureusement dicté par la succession des moments de la Passion. Après avoir décrit les trois images, nous commenterons la signification des scènes peintes.

Image II.

Texte : *De là le renversant,* (n.n.: le saint Agneau) *la croix au-dessus, le diacre dit: «Transperce, maître.» Le prêtre, le perçant au moyen de la lance là où est écrit Hs., dit: «Un des soldats lui perça le côté avec une lance.»* [133]

Image: Jésus, crucifié sur la croix levée, vient d'être percé sur le côté avec une lance par un soldat. A gauche du Crucifié, St. Jean esquisse un geste de la main gauche. La Mère de Dieu incline un peu sa tête, comme si elle **ne** voulait pas voir ce qui se passe et une des femmes, probablement Marie Madeleine

129 Voir E. Braniște, *op. cit.*, p. 541 : *La mitre est le signe de la dignité confiée à l'évêque par Christ.*

130 Donc de **1384,** f. 6 manque le texte de *Liturgies,* éd: A. Kallis, p. 16, l. 21 – jusqu'à la p. 21, l. 14. Pour ms. **1384**, f. 6v, l.3 voir *Sfânta și Dumnezeiasca Liturghie a celui dintre Sfinți Părintelui nostru Ioan Gură de Aur*, Alba Iulia, Reîntregirea, 2006, p. 42, l. 15.

131 Voir Isaïe, 53,7; Jean 1,29,36.

132 Avec nimbe crucifère, ayant l'inscription: «o On»; à la croix est attachée l'inscription *INTZIu*.

133 Jean 19,34.

– fait un mouvement de recul. Ce qui est intéressant c'est que le troisième personnage féminin ait un autre vêtement que dans la scène antérieure, comme si le miniaturiste aurait voulu suggérer la présence de plus de trois femmes.[134]

Ms. **1384**, f. 6v – 7.

Texte : *Le diacre dit: «Bénit, père!» Le prêtre, en bénissant, dit: «Et aussitôt il en sortit du sang et de l'eau. Et celui qui l'a vu en a rendu témoignage et son témoignage est véridique.»* [135]

Image: Du côté de Jésus[136] crucifié jaillit un liquide. Les femmes renforcent le geste des lamentations. Cette fois-ci, St. Jean fait un geste du bras droit et près de lui apparaît le centenier confesseur, avec auréole de saint[137].

Texte: *Ceci disant le prêtre, ainsi que le diacre, ils versent en même temps l'eau et le vin dans le calice, même s'il ne sont pas dans le même vase.* [138]

Significations des trois dernières scènes décrites: les préparatifs commencent pour l'anaphora eucharistique, étape où les gestes et les paroles eucharistiques ne seront plus de simples symboles, mais des modalités de rendre actuel le sacrifice christique[139]. On assiste au passage depuis le niveau des symboles au niveau de ce que sera la présence effective de Jésus dans le pain et le vin transformés par la prière eucharistique en Son corps et sang.

Les textes et les gestes de cette partie de la Proscomédie sont subtilement interprétés par Nicolas Cabasilas: «Tout comme, aux siècles précédants pour l'incarnation du Verbe, les événements de cette incarnation ont été préfigurés, de la même manière, au service de la proscomédie, lorsque les Saints Dons sont préparés pour être portés du proscomédiaire sur la table du Sacrifice eucharistique, s'y «inscrivent» - par parole et par geste – les événements rappelés par l'anaphore eucharistiques. Mais les souffrances que le Christ endura plus tard dans son corps pour notre salut, sa croix et sa mort avaient été…figurées d'avance dans l'ancienne Loi. Voilà pourquoi, avant d'apporter le pain à l'autel et de l'y offrir en sacrifice, le prêtre s'attache à marquer d'abord sur lui ces divers symboles. Comment s'y prend-il? En même temps qu'il le sépare de l'ensemble des pains et le fait *oblat*, il grave sur lui comme sur une tablette les symboles de la passion et de la mort du Sauveur. Tous les actes qu'il accomplit, les uns commandés par la nécessité

134 Selon Jean 19,25: la Mère de Dieu, Marie femme de Cléopas, Marie Madeleine. Selon Matthieu 27,55: *plusieurs femme*.

135 Jean 19,34-35.

136 A la différence des deux scènes antérieures, Jésus a une auréole simple.

137 Marc 15, 39: *Cet homme est véritablement le Fils de Dieu.*

138 St. Germain, *oeuvre citée*, p. 27, 29; St. Syméon, *Tratat*, p. 137.

139 St. Syméon, *oeuvre citée*, p. 218, 234 – 237.

pratique, les autres dans un dessein délibéré de symbolisme, sont soumis à cette signification; tout ce qui fait alors est comme un récit en action des souffrances et de la mort, causes de notre salut. [...]

Le but de ces rites, c'est d'abord de montrer, comme je l'ai dit, que ces divines réalités ont été précédées et signifiées d'avance aux hommes par des figures et des mots, de même que le prêtre, avant d'apporter le pain à l'autel et de l'offrir en sacrifice, trace sur ce pain les symboles du sacrifice. C'est, ensuite, de montrer que ce pain est comme pressé de se faire transformer en Pain véritable qui est le Christ crucifié et immolé.» [140]

CONCLUSIONS

Les feuilles disparues du ms. **1790** sont cachées quelque part. Nous nous sommes penchés sur les feuilles similaires du ms. **1384** pour engager un débat scientifique, certes, mais en plus, nous nourrissons l'espoir que finalement quelqu'un signalera la présence des feuilles dans un fonds quelconque, feuilles qui n'ont pas été extraites dans le tas, mais avec une évidente adresse de spécialiste[141].

Les images relevant du revêtement des habits liturgiques (f. 4v – 6) présentent soit des moments de la Passion de Christ (qui n'ont pas été choisies chronologiquement, mais selon les significations allégoriques spirituelles), soit deux thèmes iconographiques uniquement à valeur de symbole: le Bon Berger et Jésus Grand Prêtre.

Le mode d'introduire dans le texte traditionnel du Livre de Liturgie, entre le nom de la pièce de vêtement et la prière dite à son revêtement, une série d'images peintes – témoigne d'un véritable raffinement dans l'art de la communication: la succession consacrée de moments est interrompue par l'introduction d'un autre message, exprimé dans un autre type de langage. Mieux, le message transmis par la peinture semble ne pas évoquer directement la pièce de vêtement (à une exception près, évidente: la mitre). Mieux encore: l'image visuelle se situe, à un niveau primaire de réception, en op-

140 Nicolas Cabasilas, *Explication de la divine liturgie,* Traduction et notes de Sévérien Salaville, a.a. – Deuxième édition munie du texte grec, revue et augmentée par René Bornert, o.s.b., Jean Gouillard et Pierre Périchon, s.j., Les Édition du Cerf, Paris 1967 [2007], *Sources Chrétiennes* 4bis, p. 81, 83. Voir aussi Nicolas Cabasilas, *Tâlcuirea dumnezeieștei Liturghii,* traduction roumaine de Ene E. Braniște, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1946; chap. VI – *Pentru ce preotul închipuiește patima lui Hristos în sfântul Agneț,* p. 34 – 35.

141 **1790** f.2^{v}: le dernier mot: (***ženihu***) (cf. **1384**, f.4,7) est écrit en tant qu'anticipation de la feuille suivante, qui est dans le manuscrit, conformément au numérotage manuel, ainsi que mécanique, la feuille 3. En réalité, sur la f.3, le premier mot est ***žertvu***, signe qu'une partie du texte manque. On répète: par comparaison à **1384** (voir entre f.4,7 și f. 9v,4), on peut constater que 5 feuilles (10 pages) manquent, avec certaines des enluminures les plus belles. Celui qui a soustrait les feuilles aurait aussi envisagé la ressemblance des deux mots slavons : (***ženihu*** et ***žertvu***), de sorte qu'à un contrôle fait à la hâte, on pourrait croire que le second reprend le premier.

position avec le texte de la prière. Ces ruptures apparentes sont appelés à tenir éveillée l'attention de ceux qui lisent (traditionnellement l'évêque et les concélébrants – depuis les prêtres jusqu'aux diacres), de les secouer, tel que le demandait Pseudo Denys l'Aréopagite.

Chaque pièce de vêtement liturgique, même si au départ était une pièce à existence concrète dans la réalité quotidienne, acquiert, grâce au contexte dans lequel elle est utilisée, des valeurs complexes de signifiant. C'est à ces valeurs que renvoie le texte de chaque prière, texte constitué dans la plupart des cas, de versets choisis de l'Ancien Testament (surtout des Psaumes), mais les liens établis ne sont pas d'équivalences rigides, mais plutôt des appels à la réflexion.

Les images peintes, situées – tel que précisé – entre le nom de la pièce de vêtement et la prière du revêtement, invite à réfléchir davantage sur le signifié auquel renvoie le vêtement, suggérant la présence de la dimension christique dans les gestes sacerdotaux. À notre avis, la sélection des thèmes des scènes peintes a un sens profond, qui dévoile les convictions du métropolite Ștefan sur la signification de la dignité d'évêque. Outre l'éclat et l'apparat des vêtements rituels (culminant avec le port de la couronne sacerdotale et l'ascension au trône de métropolite), il faut garder à l'esprit le lien avec le Souverain Sacrificateur céleste, le Souverain Sacrificateur parfait, qui «n'as pas besoin, comme les autres souverains sacrificateurs, d'offrir tous les jours des sacrifices: d'abord pour ses propres péchés, ensuite pour ceux du peuple; il a fait cela une fois pour toutes, **en s'offrant Lui-même**.»[142] Cette acceptation par le Christ des souffrances humaines par Son propre sacrifice détermine Paul de Lui consacrer l'Hymne de grâce de l'Epître aux Philippiens, hymne précédé par une appel que le métropolite Ștefan (qui a subi, comme on le sait, la dure épreuve de la démission injuste voire de l'humiliation) entendait dans sa dimension tragique: «Ne faites rien par esprit de contestation, ni par vaine gloire; mais considérez les autres, par humilité, comme supérieurs à vous-mêmes.» Et la sélection des scènes peintes peut être suivie parallèlement aux versets de l'épître évoquée.[143]

Quel modèle aurait suivi l'auteur de la suite d'images ? Si pour le texte, la source a été identifiée (le Livre de Liturgie de Pierre **Moghila,** imprimé à Kiev, en **1629),** on ne pourrait dire autant des images. Une partie a été prise de ce **Moghila 1629,** mais pas celles qu'on vient d'évoquer. On a fait appel aussi à la comparaison avec le manuscrit d'archieraticon grec enluminé du XII-ème siècle, décrit autrefois par J. Croquison.[144] Les lignes générales de

142 Voir Hébreux 7,27. Ce texte doit être mis en corrélation avec: Hébreux 4,15; 6,20; 7,22-24; 8,1,5,6; 9,12,14,25; 10, 9-14. De l'Ancien Testament, il faut voir:Exode29,7; Lévitique 8,2,30; 10,7; Psaume 109,4.

143 Voir Philippiens 2,3-11. Nicolas Cabasilas considère que tout le déroulement de la Liturgie repose sur la vérité de la Kénose. Voir N. Cabasilas, *Tâlcuirea,* p. 35.

144 Nous remercions Ovidiu Olar qui nous a signalé et mis à la disposition les

l'illustration se rapprochent, mais ni l'inventaire des thèmes, ni les formes artistiques ne sont les mêmes. Aussi longtemps qu'un catalogue des archieratica illustrés ne soit pas élaboré, les chances d'identification restent à la merci du hasard.

Les images introduites en **1384 (1790)** coïncident parfois avec les significations que la tradition de l'Eglise attribue aux pièces de vêtement et aux insignes portées par les officiants durant la Liturgie, telles qu'elles sont notées par Ene Branişte et Ecaterina Branişte dans leur *Dictionnaire (*voir les commentaires à **1384,** f. 4, 4v – image I, 5, 5v), d'autres fois elles en sont différentes (commentaires à **1384**, f. 4v - image II).[145]

C'est à un autre niveau que se situent les trois images qui accompagnent le texte liturgique de la Proscomédie dit pour la préparation des Saints Dons qui seront transformés par l'Anaphore eucharistique (f. 6v – 7). Les trois moments successifs choisis, en concordance avec le texte dit, de l'épisode final de la Passion – sont appelés à mettre en exergue la conviction que le geste liturgique est plus qu'un simple geste rituel. La mission des images peintes de l'Archieraticon du métropolite Ștefan est justement celle de rendre claires «les réalités qui allaient suivre», respectivement le signifié final des gestes liturgiques du fragment de la Proscomédie que nous évoquons: «les souffrances que le Christ endura plus tard dans son corps pour notre salut, sa croix et sa mort avaient été…figurées d'avance dans l'ancienne Loi» (comme le dit Nicolas Cabasilas). Il convient de souligner que le miniaturiste (ou le «créateur» d'images) opère une très fine sélection sur les différents textes évangéliques de ces détails visuels qui sont indispensables pour transmettre le message anagogique inséré dans les prières et le *typikon* liturgique.

Traducere franceză: Rodica Simionică Grigoriu

articles: J. Croquison, „Un pontifical grec à peintures du XVIIe siècle", *Jahrbuch der Östereichischen Byzantinischen Gesellschaft*, III, 1954, p. 123 – 170, plus 24 illustrations; *idem*, „Un manuscrit liturgique à peintures de la bibliothèque Gennadion", *L'Hellénisme contemporain*, 2-ème série, X, 1956 (fasc. 6), p. 407 – 417.

145 Nous avons signalé antérieurement les concordances avec certaines des décodifications notées par Germain de Constantinople et Syméon de Thessalonique, éloquentes surtout pour la partie relevant de la préparation des Saints Dons. La recherche doit être suivie. Il est possible qu'à l'époque de Ștefan Ier, celui qui a constitué le programme d'enluminures ait utilisé une tradition orale. On ignore encore quelles *Explications* de la Sainte Liturgie auraient circulé à l'époque de Ștefan I-er. Voir aussi *Îndreptarea Legii*. 1652, coord. Andrei Rădulescu, București, Ed. Academiei R.P.R., p. 103.
Dans sa *Préface* à St. Syméon, *Tratat,* p.9, le Pére Protosingelos Grichentie Natu attire l'attention que les oeuvres de St. Syméon, qui ont circulé en copies manuscrites, „ont été imprimées pour la première fois en grec à Jassy, en 1683." Mais nous entamons déjà un autre thème, destiné à une autre étude.

ABAISSE TON REGARD SUR MOI, PECHEUR ET SERVITEUR INUTILE, PURIFIE MON AME ET MON COEUR DE TOUTE PENSEE MAUVAISE ...

Parmi les manuscrits de Livres de liturgies devenus célèbres, qui ont circulé dans les principautés roumaines, avec les textes des prières en slavon (parfois avec des parallèles en grec), mais avec des rubrica (*typique* – indications de mouvements et des commentaires) traduits en roumains, il convient de mentionner nécessairement le *Služebnik* (*Archieraticon*), fait sur commande du métropolite Ştefan de l'Hungro-Valachie, au milieu du XVII-ème siècle (ms. roum. **1790**, B.A.R. Bucarest) (1) et un manuscrit similaire qui aurait jadis appartenu à Timotei Cipariu (ms. roum. **1216**, filiale de B.A.R. Cluj). Le spécifique de ces manuscrits est conféré (outre l'illustration de première main) par la présence de parallèles en grec à certains ecfonis du slavon. Des copies des textes des deux manuscrits n'ont pas encore été identifiées; en échange certaines des images du missel **1790** se retrouvent, maladroitement imitées, dans un archieraticon avec texte roumain et avec certains parallèles en grec, remontant à la dernière année du XVIII-ème siècle, toujours de Valachie (le ms. roum. **1384** de la B.A.R. de Bucarest).

Tel que les recherches antérieures l'ont mis en exergue, les illustrations constituent la partie spectaculaire du missel **1790**. (1)

Pour l'étude des miniatures (2) du *Služebnik du métropolite Ştefan*, on a proposé l'identification des images du missel **1790** et leur classification selon la place qu'elles occupent dans la page. Le manuscrit comporte:

a. miniatures (à pleine page, à mi-page et à quart de page)
b. initiales ornées
c. frontispices
d. colonne titres

a. Les miniatures du ms. roum. **1790** s'étalent à pleine page, à mi-page et à un fragment de page. Elles sont exécutées en encre brune, avec des interventions d'encre rouge ou coloriées a tempéra.

– ***Miniatures à pleine page*** (7 images, dont **5** exécutées en encre brune et **2** coloriées)

- ***Miniatures de type frise sur un fragment de page*** (**1**7 images coloriées)

– ***Miniatures sur un fragment de page*** (**4** images exécutées en encre brune, avec certains accents rouges).

b. Les initiales marquent la première lettre du mot du texte qu'elles illustrent, étant donc des initiales correspondant aux caractères grecs, cyrilliques (roum.) et slavons du texte au niveau duquel elles sont placées. (3)

Les initiales ont des dimensions variées: **9** / **7** cm, **8,5** / **6** cm (ce sont les initiales des dimensions les plus grandes), **5,5** / **6,5** cm, **5,5** / **4,5** cm, **4,4** / **4,2** cm; des initiales aux dimensions moyennes: **2,7** / **3** cm, **3,5** / **2,2** cm, **3,5** / **4,5** cm, **3,7** / **2,9** cm; des initiales petites: **2,5** / **4** cm.

Les initiales ornées pourraient être classifiées en deux grandes catégories: *végétales* et *végétales avec des éléments anthropomorphes et/ou zoomorphes*. Il convient d'attirer l'attention sur l'habileté particulière du copiste, qui compose dans les tiges végétales divers éléments iconographiques, selon une clé que nous n'avons pas encore identifiée.

Du point de vue de l'exécution technique, les initiales sont simples (exécutées en encre brune à la plume) ou bien complexes (dessins en encre brune à la plume et ultérieurement coloriés a tempera; certains éléments se sont fait appliquer aussi une feuille d'or).

Du point de vue de l'interprétation du rapport initial avec le texte, il est beaucoup plus compliqué à établir, que ce qui résulte d'une simple analyse des images les plus grandes. Pour certaines initiales, le lien avec le texte est évident, alors que pour d'autres les décodifications sont incertaines et difficiles à constituer.

C'est G. Popescu-Vâlcea (4) qui s'est penché avec priorité sur les miniatures du *Služebnik du métropolite Ştefan*. Elles doivent être considérées parallèlement à l'activité que différents miniaturistes étrangers, sur l'invitation des princes régnants valaques surtout, ont déployée en Valachie.

Dans cette étude, nous nous attarderons sur les images zoomorphes du ms. roum. **1790**, présentes, à une seule exception près, dans les initiales. La référence à un autre type d'images est collatérale, ayant la fonction d'adjuvant. Le but de notre recherche est justement d'identifier la possible liaison ou – le cas échéant – le manque de liaison entre les images zoomorphes et les textes qu'elles illustrent.

Nous avons comparé les images zoomorphes du ms. **1790**, que nous analysons, avec les images des deux sources possibles: **Movilã 1629** et le ms. **1216**. Le miniaturiste du ms. **1790** n'a pas utilisé dans ce domaine l'inventaire de l'édition **Movilã 1629**. Les rapports avec le ms. **1216** sont complexes et nous les avons signalés là où il s'est avéré être nécessaire. A l'avenir, nous comptons étendre notre recherche aussi sur les rapports avec la reprise du ms. **1384** (fin du XVIII-ème siècle). (5)

LE PÉLICAN

Pour commencer, nous nous arrêterons aux images d'un animal dont la décodification ne comporte pas de doutes: le pélican. (6) A la différence des autres animaux, on ne le rencontre pas que dans les initiales, mais aussi

dans une image à pleine page: à la fin de la Liturgie de St. Jean Chrysostome. (7) Tout comme dans la plupart des images avec le pélican, là non plus on ne lui donne pas l'aspect conforme à la réalité zoologique. Le volatile dessiné ressemble à un oiseau de proie, à une sorte d'aigle, « pajăr » dans le *Physiologus* copié par Andonachi Berhecianu. (8) De telles représentations du « pélican » sont les plus répandues dans l'art médiéval de toute l'Europe. Elles doivent être rapportées au texte de Horapollo, *Hieroglyphica*, où il est dit que le vautour fauve (« **pajăr** » dans le texte de Berhecianu) déchire sa poitrine pour nourrir ses petits de son propre sang, alors que le pélican brûle ses ailes en défendant les siens. (9)

La décodification rendue dans la copie de Berhecianu (10) nous permet de déchiffrer l'intention qui a présidé à l'utilisation de l'image du pélican dans notre manuscrit: *Ainsi notre Seigneur Jésus Christ,... fut frappé sur le visage et fut percé du côté d'où jaillit du sang et de l'eau pour le renouveau de tout le monde, la sainte communion, dont il fit promesse en disant: « Celui qui mange ma **Chair** et boit mon **Sang** demeure en moi et moi en lui». Amen, c'est-à-dire ainsi soit-il !* .(11)

Dans l'image à pleine page de la fin de la Liturgie de St. Jean Chrysostome, la scène avec le pélican (déchirant sa poitrine à droite! – tel que la tradition le demande) est placée sur un support floral suggérant l'image du calice eucharistique et, en même temps, transmet non pas la tristesse du sacrifice, mais une immense joie.

Au verso de la feuille avec la parabole du pélican comme signifiant de la force rédemptrice du sacrifice du Seigneur – a été peinte la réalité même signifiée: Jésus mort sur la croix (après lui avoir donné du vinaigre à boire) est percé sur le côté, alors que deux anges se lamentent au-dessus de la croix; en bas de la croix, se tiennent d'une part la Sainte Vierge et les Saintes Femmes Myrophores et d'autre part, St. Jean l'Apôtre avec – probablement – le centenier confesseur. Là où le sang s'écoule des mains percées par les clous, deux personnages couronnés (illustrés seulement comme bustes; on croit David et la Sainte Vierge), aidés par les anges, reçoivent dans des calices le sang rédempteur, dans un parallèle évident avec les petits du pélican. On se retrouve devant une image définitoire pour le saint Sacrifice, image qui – dans une variante simplifiée, est aussi introduite dans le texte de la proscomédie (image qui n'est malheureusement gardée que dans la copie tardive de la dernière année du XVIII-ème siècle). (12). Au-dessus et au-dessous de la peinture sont reproduits des fragments de trois écritures célèbres, renfermant des exhortations sévères de conduite des prêtres et des évêques.

Mais passons au pélican des initiales. On suggérerait l'existence de quatre catégories de représentations:

1. l'image traditionnelle du geste du déchirement au-dessus des petits qui vivent déjà la joie de la résurrection (f. 32 – où s'ajoutent encore deux oiseaux; f. 78);

2. le pélican seul, faisant le geste spécifique du déchirement, mais en l'absence des petits (f. 97v – la bénédiction du gâteau des morts aux fêtes voïvodales – probablement comme signifiant de la résurrection);

3. un oiseau dont l'allure ressemble à celle attribuée au pélican, combiné avec des tiges florales, comme partie d'un être hybride; ce n'est pas seulement l'aspect qui suggère le rapprochement du pélican, mais aussi le texte avec lequel il est mis en relation (f. 4 – la prière de la proposition: *le pain céleste, nourriture pour tout le monde … notre Dieu et Seigneur Jésus Christ* …(13); f. 16 – à l'ecténie pour les morts, dont Petru Movilã affirmait ne pas l'avoir trouvée dans le texte grec qu'il a utilisé pour comparaison avec le texte slavon – probablement comme signifiant de la résurrection – cf. f. 97v ; f. 31 – le début de l'épiclèse: *Car nous T'offrons encore ce culte spirituel et non sanglant* …(14).

4. un oiseau dont l'allure ressemble en quelque sorte à celle attribuée au pélican, percé par une flèche, soit à la gorge (f. 42 – l'oiseau, avec couronne, comme le phénix ! - soutient la flèche de son bec) (15) soit à la poitrine et à l'aile (f. 43 – l'oiseau mord sa propre aile, dans un geste d'auto-sacrifice) (16).

Les images correspondent aux textes: soit le sacrifice eucharistique, soit la résurrection des morts.

LE QUADRUPEDE CARNASSIER

Revenons au point **1.** – l'image traditionnelle du geste du déchirement au-dessus des petits qui vivent déjà la joie de la résurrection (f. 32 – où s'ajoutent encore deux oiseaux ; f. 78).

A la f. 32, l'initiale avec le pélican appartient au texte prononcé par le prêtre à la fin de l'épiclèse, tout de suite après la transformation des saints Dons en **corps et sang** du Seigneur : *Afin qu'ils deviennent pour ceux qui les reçoivent purification de l'âme, rémission des péchés* …(17)

A la f. 78, on est dans la Liturgie de St. Basile le Grand, après Notre Père, à la prière de communion, avant la communion du prêtre même (évêque): *Rends-nous dignes… de communier à Ton Saint* ***Corps*** *et à Ton Précieux* ***Sang****…* (18)

On s'attendrait que dans le texte attribué à St Jean Chrysostome aussi, au même moment de la liturgie: la prière de la communion, on découvre une image similaire. A notre surprise, l'initiale du texte respectif – f. 38 – appartient à une toute autre sphère: un quadrupède au collier (quelque chose entre hyène – chien – loup), avec des griffes puissantes d'animal de proie, mord dans une … fleur. Puisqu'à la queue de cet animal ont été ajoutées deux

excroissances qui le rapprochent au dessin floral, on serait tenté de choisir la solution d'interprétation la plus commode: l'initiale n'aurait qu'une fonction simplement décorative, sans aucun renvoi à une signification quelconque.

Mais en regardant le texte qui suit à l'initiale, on peut se demander si on ne peut cependant pas observer un rapport entre la parole écrite et la peinture. Mais à quelle parole écrite s'arrêter : Jésus Christ ? Sa Chair et Son Sang ? Mieux, il convient de signaler l'existence d'un élément tout à fait « terrestre » : *Seigneur Jésus Christ,... vient* ***nous*** *sanctifier ... Toi qui es ici invisiblement présent avec* ***nous****. Daigne* ***nous*** *distribuer ... et par* ***nous*** *à tout le peuple*. (19) Qui est ce ***nous*** ? On est devant le texte d'un archieraticon, où la prière de predloženije est dite à voix basse par le prêtre même. Cependant, comment est-il possible que de telles « ressemblances inopportunes », de telles « formes d'animaux » « qui glissent vers l'absurde, vers le faux et vers ce qui relève de la passion aveugle » (20) –comme les appelle dans sa *Hiérarchie céleste* Denys l'Aréopagite – soient utilisées pour la hiérarchie ecclésiastique ?

Mais la même figure d'animal féroce (la pseudo hyène mentionnée) qui mord – paradoxalement – dans une fleur, nous accueille dès la première feuille de la Proscomédie de la Liturgie de St. Jean Chrysostome (**1790**, f. 2). Là, les crocs pointus de carnassier puissant, sont visiblement accentués et la queue ne se mélange pas à la tige des fleurs. L'initiale est étroitement liée au texte: *Avant d'accomplir le sacrifice divin,* ***l'évêque*** *doit s'être réconcilié avec tous et n'avoir de ressentiment envers personne. Il doit garder son coeur libre de toute pensée impure, s'abstenir de tout aliment depuis le soir jusqu'à l'heure même du sacrifice.* Le texte a-t-il besoin d'une traduction dans le langage quotidien contemporain ? En grandes lignes: même si tu as envie de mordre, ne mords ni par le fait, ni par l'esprit. Des fleurs, il convient d'en manger, mais pas l'âme de notre frère !

L'interprétation semble plausible, mais il faut voir si on ne s'est pas laissé tromper par les apparences.

Dans une première étape, voyons si une image similaire au carnassier qui vient d'être mentionnée n'apparaît pas autre part et dans quel contexte précisément de la Liturgie.

A la f. 34, un animal semblable à celui que nous connaissons déjà (avec les mêmes griffes et le même collier) se tient appuyé sur le derrière et les pattes arrière. Un oiseau de petite dimension, les ailes entraînées en vol, tient son bec proche de l'oreille de la bête qui elle, la gueule ouverte et les pattes avant l'une près de l'autre, comme si elle voulait prier ou donner un discours. On est après l'épiclèse, en plein déroulement du diptyque. L'évêque (ou le prêtre) dit la prière: *Prions encore, Seigneur, pour notre* ***archevêque*** *...et pour* ***le Patriarche oecuménique*** *(un tel), accorde-leur pour tes saintes Eglises de demeurer en paix en bonne santé et dans l'honneur, ... dispensant fidèlement la Parole de Ta Vérité*. (21)

Assis dans la même position, mais sans que l'oiseau lui chuchote à l'oreille, ayant cette fois-ci les mains jointes pour la prière, avec la droite dessus, notre animal nous accueille à la f. 14v (22), après la Sainte évangile, au début de la triple ecténie. Mais qu'arrive-t-il alors ? L'évêque, éventuellement accompagné par d'autres évêques, a mis l'évangile, dont on vient de lire, sur la sainte table. Au nom des hauts clercs, ainsi qu'au nom de la communautés de fidèles, le diacre (dans d'autres textes: le prêtre) commence cette supplication : *Disons **tous** de toute notre âme, de tout notre esprit, disons.*

Un animal similaire, mais dans une autre position, est identifié dans l'initiale de la f. 27. Alors que dans les cas antérieurs le paradoxale carnivore au collier était assis en sorte que la tête et le corps en même temps regardaient vers notre droite, dans le cas présent – son corps regarde vers notre gauche et la tête, avec les crocs puissants visibles dans la gueule ouverte comme s'il voulait crier, tourne vers notre droite. (23) L'initiale appartient au Credo, vers le contenu duquel elle se dirige, comme si la gueule ouverte de l'animal le prononçait à haute voix. Voyons le texte qui introduit cette scène incroyable : *Ici enlève ton kalimaphion et lève doucement le grand voile pour que les autres évêques ou prêtres le tiennent au-dessus des Saints Dons. Et abaisse-toi,* évêque, *sous le grand voile jusqu'à ce que vous lisiez la confession de la foi*. S'ensuit le Credo flanqué par l'initiale mentionnée ...

Tel qu'il arrive au pélican aussi, dans le cas du carnivore antérieurement analysé, certaines initiales apparaissent comme partie composante de formes hybrides. Outre les cas où des transformations sont mineures (voir *supra*), il convient de signaler trois endroits où les changements sont sensiblement plus subtiles.

A la f. 53, de la gueule de la pseudo hyène (cette fois-ci sans collier, tout comme dans les deux cas suivants) sort une reptile, dont la gueule laisse surgir une forme végétale. On est dans la Liturgie de St. Basile le Grand, à la prière à voix basse dite par l'évêque (ou le prêtre) dans l'autel, tandis que le diacre lit l'Epître. Le texte: « ... *Place en nous ... la crainte de Tes bienheureux commandements, afin que, foulant aux pieds les désirs de la chair, nous parvenions à la vie spirituelle.* » (24)

A la f. 54v, les formes végétales sortent de la gueule même de la pseudo hyène, laquelle est assise sur son derrière et égorge – de la griffe droite – un coq. On est dans le texte de la prière pour les catéchumènes, la forme spécifique de la Liturgie de St. Basile le Grand. Le texte: *Prière pour les catéchumènes ... que l'*évêque *dit à voix basse : « Seigneur, notre Dieu, ... jette un regard sur tes serviteurs qui inclinent leurs têtes devant Toi et donne leur le joug léger ...* » (25)

A la feuille 57 on trouve toujours une forme de prière spécifique à la Liturgie basilienne, dans ce cas: la deuxième prière pour les fidèles (dite à voix basse par le prêtre ou l'évêque). Dans l'initiale du texte on trouve l'image la plus travaillée de la pseudo hyène: le carnivore, représenté seulement « depuis la ceinture vers le haut », sort d'une sorte de tonneau formé de la partie d'en bas d'un monstre à trois pattes qui se terminent par des griffes puissantes. La pseudo hyène égorge des griffes avant un autre quadrupède, plus petit, mais toujours avec des griffes, qui a en plus une aile et qui tire la langue. Depuis la gueule du carnivore, pareil à l'hyène, surgit une fleur, et sur le dos il a une aile puissante (peut-être deux, vues de profil). Le texte (dit à voix basse par le célébrant): *Ô Dieu, ... qui nous a placés*, ***humbles serviteurs, pécheurs et indignes****, devant ta Sainte Gloire, pour officier à ton Saint Autel, fortifie-nous pour ce ministère, par la force de ton Saint-Esprit. Dans notre bouche, tandis que nous l'ouvrons, mets une parole ...* (26)

On passe maintenant à la seconde étape et on se demande quel symboles animaliers précisément apparaissent encore pour le signifiant que nous avons supposé déchiffrer plus haut: l'évêque.

On s'arrête à un texte des diptyques de la Liturgie de Saint Basile le Grand, f. 74v: L'**archevêque** prie à voix basse: « *Souviens-toi, Seigneur, de tous les évêques orthodoxes, qui dispensent fidèlement ta Parole de Vérité. Souviens-toi, Seigneur, selon la multitude de tes miséricordes de mon indignité. Pardonne-moi mes fautes volontaires et involontaires. Souviens-toi, Seigneur, du Corps sacerdotal, des diacres serviteurs du Christ et de tout le clergé. Ne permets qu'aucun de nous, qui faisons cercle en ce moment autour de ton Saint autel, ait* ***jamais à rougir****.* » (27)

En marge du texte de la prière citée, comme initiale du premier mot, sous une arcade, un ours se tient « debout », la gueule ouverte et tient entre les pattes avant une serviette blanche. Prie-t-il ? S'essuie-t-il la bouche ? Dans le ms. **1216**, f. 58v, par rapport au même texte, l'initiale est marquée par une **couronne d'évêque** !

A la feuille 95v, on trouve la *Prière de couronnement de l'empereur, du prince et d'autres dignitaires*. Dans l'initiale du premier mot de la prière spécifique à la « désignation » de ces puissants, un **ours** massif, les griffes pointues, laisse sortir de sa gueule béante une forme florale !

La discussion peut continuer encore, mais pour l'instant, nous ne rappelons plus que le texte prononcé par l'évêque à voix basse, alors qu'on chante le *Chérubikon* (f. 20): « *Aucun de ceux qui sont liés par les désirs et les passions charnelles n'est digne de venir à Toi, de T'approcher, de T'offrir un sacrifice, ô Roi de gloire ... c'est Toi que j'implore, ... abaisse Ton regard sur moi, pécheur et serviteur inutile, purifie mon âme et mon coeur de toute pensée mauvaise ...* » (28) La première initiale de la prière est marquée par une sirène en forme: deux immenses queues de poisson – séparées par une fleur, les cheveux

longs s'étalant sur le dos, la tête couronnée. On n'évoquera plus maintenant la symbolique maléfique de la sirène. On rappellera cependant qu'au même moment liturgique, mais dans la Liturgie du Saint Basile le Grand, dans le ms. **1216**, f. 45v, **Eve** prend **la pomme** offerte par le serpent de l'arbre et la donne à **Adam** qui, attention, a les cheveux et la barbe blancs !

Parmi les images en pleine page, il y en a une qui peut nous aider à mieux comprendre l'attitude de celui qui a pensé l'inventaire des formes des initiales et leurs rapports avec les textes. A la fin du Livre des liturgies proprement dit (f. 85v, après le texte concernant la cérémonie présidant au déroulement de la Liturgie des Saints Dons présanctifiés: *Pour le sacrifice du saint Agneau*), avant le début du Molitvenik, on trouve un dessin en pleine page exécuté en encre brune à la plume, tout comme à la fin de la Liturgie de Saint Jean Chrysostome (f. 44). Les formes florales, encore plus riches, devraient transmettre le même état de joie. Mais alors qu'à la f. 44, le support floral portait le symbole du sacrifice eucharistique: le pélican déchirant sa poitrine – à la f. 85v nous accueille une image choquante, qui mérite d'être mise en antithèse avec l'appel à la conciliation avec le monde et avec soi même du serviteur de l'autel, des premières lignes de la Proscomédie (f. 2). A la fin du Livre des liturgies, parmi les tiges parsemées de fleurs immenses, deux hommes luttent corps à corps. Un vieux, la barbe et les cheveux longs, est vêtu d'une chemise longue jusqu'aux genoux, peut-être encore plus longue, portant une ceinture. Ses chaussures montent jusqu'aux genoux (bas ? bottes ?). Le vieux, accroché de la main droite à une tige, tire par les cheveux un personnage jeune (homme ? femme ?). Le personnage agressé porte lui aussi une chemise longue jusqu'au genoux, et une ceinture. Il semble ne pas avoir de chaussures, il a des bas longs selon le dessin, de toute manière, il n'est pas pieds nus. Son couvre chef est sur le point de tomber à cause de la violence des mouvements. De la main gauche il est bien accroché à une tige, alors que de la main droite il manie agressivement une pioche de petites dimensions, qu'il tient au-dessus de la tête de son agresseur. Le mouvement de la tige aux formes florales tendue entre les deux soulève des points d'interrogation ...

Il serait naïf d'imaginer que dans un *Archieraticon*, une telle scène se trouverait là par hasard, sans avoir un sens certain: un regard critique suit les rapports au sein d'un certain groupe social et exprime avec autorité ses opinions critiques.

Qui est cet observateur acide et – en même temps – autoritaire ? Y a-t-il un texte qui dise explicitement ce que les images – associées à certains textes – ne font que suggérer ?

Il a été établi que les textes du ms. **1790** reposent sur le *Livre des Liturgies* slavon édité par Petru **Movilã** en **1629** à Kiev, comme résultat de la comparaison de différentes traditions slavones et grecques. Sont

aussi communes avec **Movilã 1629** certaines images en pleine page, tout comme certains frontispices. Mais les initiales et les deux dessins de la fin des Liturgies ne sont pas communs entre **1790** et **Movilă 1629**. Est en échange commune la scène de la Crucifixion, peinte entre le Livre des Liturgies de Saint Jean Chrysostome et celle de Saint Basile le Grand, sur le verso de la feuille avec le pélican (voir *supra*), avec les textes extra liturgiques qui l'accompagnent. On les reproduit, tel qu'ils paraissent en **1790** (f. 44v) : *Et maintenant, mes frères, puisque vous êtes prêtres et archevêques au sein du peuple de Dieu et son âme repose sur vous, donc élevez son coeur à vos enseignements.*

Judith 8. (29)

Les archevêques sont au sein du peuple, tout comme l'estomac dans le corps de l'homme. Donc si l'estomac est malade, alors tout le corps s'affaiblit. Zla(tou) st, Besead 36

à M(a)tth(ieu).

Miniature

Dans l'église, rien n'est pire que celui ...[qui] ... ***a un nom de saint ou s'il est archevêque quand il fait une faute: personne n'ose*** *l'affronter ou le dévoiler.* ***Et quand le pécheur s'enorgueillit de sa dignité, le péché s'étend sur cet homme.*** *St. Grégoire le Dialogue, Au berger.*

Le soulignement du dernier passage nous appartient. (30)

Dans **Movilã 1629** (p. 22), entre la fin de la Liturgie de Saint Basile le Grand et le passage concernant la Liturgie des Saints Dons présanctifiés, on retrouve sur une feuille l'image (jusqu'au-dessus des genoux) de l'archange Michel priant, image accompagnée d'un texte repris de *l'Histoire Lausiaque* (*Lafsaicon*). En **1790** (f. 84), au même endroit du point de vue du texte, est reprise l'image de l'archange Michel, et le texte de Pallade est rendu dans la traduction roumaine. (31) Pour les éclaircissements que nous cherchons maintenant, le texte qui accompagne l'archange n'est pas lui non plus dépourvu d'intérêt : *Une fois, saint Pimen fut à tel point battu par les diables qu'il ne pouvait ni tenir en place ni bouger. Et dimanche étant arrivé, il voulait officier la liturgie et il dit à ses frères de le porter près de l'autel. Et comme il gisait en prière, il vit devant lui l'ange de Dieu qui avait la mission de garder l'autel et lui-même, le prendre par la main et le mettre debout. Et toute la peine disparut de lui et il se retrouva en meilleure santé qu'avant. Pallade, ch. 32*. (32)

Récapitulons: après la Liturgie de St. Jean, on trouve une petite anthologie de textes critiques avertisseurs. Après la Liturgie de St. Basile, un passage de *l'Histoire Lausiaque* traite du moine spiritualisé, qui n'est lui non plus épargné par les tentations. De **Movilã 1629**, au texte concernant la Liturgie des Saints Dons présanctifiés, le ms. **1790** ne retient que le chapitre introductif : *Pour le sacrifice du saint Agneau*. Et après ce fragment, l'auteur du « programme iconographique » du manuscrit introduit **une image en par-**

fait parallélisme avec les textes présents aux côtés des images existantes à la fin des deux autres Liturgies: c'est l'image choquante de la f. 85v !

Le métropolite Petru Movilã et le métropolite Ştefan I sont connus pour leurs affirmations critiques à l'adresse de l'état du clergé officiant. Toute l'activité d'imprimerie des livres de culte est une partie de l'action déclenchée par les deux dirigeants d'Eglise pour corriger une réalité dure. (33) Le métropolite Ştefan I de Valachie, a repris pour son *Archieraticon* un modèle issu de l'attitude critique novatrice de son précurseur de Kiev, continuant et amplifiant l'expression de cette attitude par le truchement des images. Le mode même de sélecter et d'introduire les scènes peintes de la Proscomédie constitue un avertissement donné à l'évêque – et partant à tous les officiants – sur l'immense responsabilité qui incombe à ceux qui acceptent d'être *prêtres et évêques parmi les hommes de Dieu et sur eux repose leur âme*. (34) Cette attitude est continuée par nombre des initiales « ornées », initiales dont on s'est employé – de manière convaincante, espérons-le – à déchiffrer.

Il paraît que le métropolite Ştefan I avait une attitude audacieuse, ouvertement critique, on dirait comparable à celle de St Jean Chrysostome à l'époque où, devenu patriarche de Constantinople, il prêchait devant l'impératrice Eudoxie et la cour impériale. Jean Chrysostome a payé son audace par l'exile et même par la vie. (35) Mais ceux qui l'ont exilé ont eux aussi trouvé leur fin de manière lamentable.

Le métropolite Ştefan a été qualifié par son voïvode même, Matei Basarab, de « *banlieusard* » (dans le sens de source de disputes acerbes) et *d'esprit rouspéteur.* (36). Ce qui plus est, sur demande du voïvode, le patriarche de Constantinople chasse Ştefan, en lui adressant dans l'acte de remplacement, des paroles reflétant l'irritation extrême de ceux qui, pendant un certain temps, avaient été tenus écouter ses critiques incommodes: *trouble paix et source de scandales; il a atteint à tel point la folie et l'effronterie; il s'est rendu coupable de scandales et a nui à la communauté; il est devenu complice de ceux qui ont transgressé la loi et se sont levés contre l'autorité*. (37)

Le **12 juillet 1653** était destitué le métropolite Ştefan I; le **9 avril 1654** meurt le voïvode Matei Basarab, abandonné par tous et insulté par ses propres mercenaires, lesquels, faute de moyens, il n'avait plus pu payer. (38)

Par contre, Ştefan est redevenu métropolite *depuis l'été de l'an 1655* et il est resté comme tel jusqu'à sa mort – le 25 avril 1668. On suppose que le ms. **1790** aurait été réalisé justement cette dernière période. S'étonner alors que là où sont rappelés **tous les évêques orthodoxes**, avant la supplication: *Ne permets qu'aucun de nous, qui faisons cercle en ce moment autour de Ton Saint autel,* ***ait jamais à rougir*** (39) – dans l'initiale, un ours essuie sa gueule d'une serviette ?

Mais les choses serait trop simplifiées si l'on perdait de vue le fait que le manuscrit qui retient notre attention est un *Archieraticon* et non pas un

Livre de liturgies quelconque. On savait dès le début que les utilisateurs du manuscrit étaient les prêtres et les évêques concélébrants mais – et surtout – juste l'évêque qui l'avait commandé. Le métropolite Ştefan – qui avait, certes, sous ses ordres, une équipe de « spécialistes » – se manifeste de manière critique non seulement vers l'extérieur, mais envers soi-même aussi, cultivant un permanent auto appel à l'état de *veille*. Tout comme dans le conseil avec lequel débute la proscomédie: *Avant d'accomplir le sacrifice divin, le prêtre doit s'être réconcilié avec tous et n'avoir de ressentiment envers personne. Il doit garder son coeur libre de toute pensée impure*. (40) Ou comme dans la prière dite à voix basse, alors qu'on chante le *Chérubikon* (f. 20) : « *Aucun de ceux qui sont liés par les désirs et les passions charnelles n'est digne de venir à Toi, de T'approcher, de T'offrir un sacrifice, ô Roi de gloire ... c'est Toi que j'implore, ... abaisse Ton regard sur moi, pécheur et serviteur inutile, purifie mon âme et mon coeur de toute pensée mauvaise ...*" (41)

Toutes ces exhortations étaient devenus partie constitutive de la pensée du métropolite Ștefan, sur les armoiries duquel, Jésus Grand Prêtre, par le truchement de la croix et de la crosse épiscopale, l'avait emporté sur le serpent dragon. Au début de livre *Mystirio* (1651), il est écrit sous les armoiries, en slavon: *Christ donne le diadème aux évêques et met le collier d'or à leur cou pour que, par la croix, il arrive à vaincre le serpent qui est à l'origine du mal et par la crosse épiscopale il garde les gens dans la foi*, idées reprises également dans les vers roumains qui accompagnent les armoiries d'un autre livre : *Îndreptarea legii* (Guide de la loi) (1652). (42)

Remerciements

La documentation pour cet article a été réalisée grâce au soutien offert par l'association *VESTIGIA. Manuscript Research Centre*, de l'Université de Graz (Autriche), placée sous la direction du Prof. Dr. Erich Renhart.

Traducere franceză: Rodica Simionică Grigoriu

Notes

1. Nicolae Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, vol. II, Bucureşti, Fundaţiile Regale pentru Ştiinţă şi Artă, 1942, reproduit aux fig. I-VI des images du ms. roum. **1790**, sans les commenter (diverses initiales du manuscrit et une reproduction de l'image *La sainte Cène*). Dans l'édition de 1942, Nicolae Cartojan cite Wladimir Stassoff, *L'ornement slave et oriental d'après les manuscrits anciens et modernes*, St. Petersburg, 1887. L'auteur reproduit en couleurs sur la pl. XXXIX des initiales du *Slujebnicul mitropolitului Ştefan*, depuis la f. 2v, 17, 18v, 19, 26, 30, 42, 62v, 77.

2. Pour une analyse détaillée, voir VESTIGIA. Manuscript Research Centre, *Manuscris trilingv. Preliminarii la o editare*, Bucureşti, Paideia, 2010 (en continuation: *Ms. trilingv*), p. 107-136.

3. Voir en ce sens les tableaux avec les initiales ordonnées par feuilles, mais aussi du point de vue iconographique, les tableaux que nous publierons ultérieurement.

4. Voir: Gheorghe Popescu-Vâlcea, *Slujebnicul Mitropolitului Ştefan al Ungro-Vlahiei (1648-1668)*, Tiparul Institutului de arte grafice din Sfânta Monastire Neamţu, 1940, qui comprend des reproductions à la plume de certains frontispices (fig. 1, 2), des initiales du *Služebnik*, par rapport à d'autres de l'époque (fig. 33-42); Gheorghe Popescu-Vâlcea, *Slujebnicul mitropolitului Ştefan al Ungrovlahiei (1648-1688)*, Bucureşti, Meridiane, 1974; Gheorghe Popescu-Vâlcea, *Miniatura românească*, Bucureşti, Meridiane, 1981; Gheorghe Popescu Vâlcea, *Miniaturi româneşti*, Bucureşti, Meridiane, 1998.

5. *Ms. trilingv*, p. 10-20. A la feuille 89 du ms. **1384**, il y a deux notes, de 1799, *sous le second règne de ... Io Alexandru Moruzi voïvode*, le copiste étant, paraît-il, un *protopop* qui remplissait cet office depuis 19 ans. Voir Gabriel Ştrempel, *Catalogul manuscriselor româneşti*, vol. I, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1978, p. 311.

A l'époque, c'était Dositei Filitti (1793-1810) qui était métropolite de la Valachie. Voir Mircea Păcurariu, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, vol. II, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă al B.O.R., 1981, p. 413 – 419.

6. Le physiologiste dit: *Ainsi notre Seigneur Jésus Christ, ... fut percé du côté d'où jaillit du sang et de l'eau pour le renouveau de tout le monde*. C. Velculescu, V. Guruianu (ed.), *Fiziolog. Bestiar*, avec un *excursus* de Manuela Anton, Bucureşti, Cavallioti, 2001 (en continuation: *Fiziolog*), p. 36.

7. BAR, ms. roum. **1790**, f. 44.

8. *Fiziolog*, p. 69. La même parabole du sacrifice est attribuée dans la copie de Berhecianu à l'épervier. Au sujet de l'épervier, l'on mentionne l'histoire généralement connue (qui ouvre la voie vers la décodification *in malam partem*), de la recherche de l'arbre creux. *Fiziolog*, p. 72.

9. Otto Seel (ed.), *Der Physiologus. Tiere und ihre Symbolik*, Düsseldorf, Zürich, Artemis & Winkler, 2000, p. 104, n. 24. Pour la présentation du vautour et de la gaie voir Hakan Delin, Lars Svensson, *Der große Kosmos-Naturführer. Vögel*, Stuttgart, Franckh-Kosmos, 2004, p. 60-61, 72-73; Bertel Bruun, Hakan Delin, Lars Svensson etc. *Păsările din România şi Europa*, Octopus Publishing Group Ltd., 1999, p. 70-71; 82-83. Dans nos images, la queue appartient à l'épervier et la gorge au vautour. Il convient de rappeler que dans les images d'animaux à valeur symbolique, l'on ne se proposait pas de reproduire fidèlement les traits réels.

10. Il est connu que les décodifications données aux narrations sont les fragments les plus instables du *Physiologus*.

11. *Fiziolog*, p. 69.

12. B.A.R. ms. roum. **1384,** f. 5v, 6v, 7.

13. *Sfânta şi dumnezeiasca Liturghie a celui între sfinţi pãrintelui nostru Ioan Gură de Aur*, Alba Iulia, Reîntregirea, 2006 (en continuation: *Liturghier*, 2006), p. 51.

14. Ms. **1384**, f. 28v. Voir aussi *Liturghier*, 2006, p. 82.

15. L'initiale appartient au texte: ... *Car tu es notre sanctification*, se trouvant dans le manuscrit tout de suite après: *Ayant communié... redoutables, immaculés Mystères du Christ* ... Voir *Liturghier*, 2006, p. 92, l.22; p. 91, l.18.

16. Nous citons selon **1384**, f. 38: La prière dite lors de la consommation des **saints Dons** : *Toi qui es l'accomplissement de la Loi et des Prophètes, ô Christ notre Dieu, qui as pleinement accompli la mission confiée par le Père* ! ...

17. *Liturghier*, 2006, p. 82. Il vaut la peine d'accorder une attention spéciale aux deux oiseaux de petites dimensions des colonnes de l'initiale, très probablement des symboles des âmes.

18. *Liturghier*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă al B. O. R., 2000 (en continuation: *Liturghier*, 2000), p. 244.

19. *Liturghier*, 2006, p. 88. Dans le ms. **1216**, f. 22, à la même initiale de la même prière, on retrouve toujours la « pseudo hyène », mangeant cette fois-ci un fruit, quelque chose entre la grenade et le raisin. L'animal n'est pas muni de collier et il est loin d'avoir la vigueur de celui du ms. **1790** – il semble plutôt pendre impuissant à un arbre. Attention: on est dans la partie **B** du ms. **1216**, différente comme typique (rubricum) de **1790**. L'utilisation du même type d'initiale pourrait suggérer qu'à l'étape finale du travail, lorsque étaient introduites les images de certaines initiales dans les endroits laissés libres à bon escient, les copistes des deux manuscrits ont puisé pour les images à une source commune que chacun utilise à sa manière.

20. Dionysos Aréopagite, *Ierarhia cerească. Ierarhia bisericească*, éd. Cicerone Iordãchescu, Ştefan Afloroaie, Iaşi, Editura Institutului European, 1994. Voir aussi *Fiziolog*, p. 4-5.

21. Voir *Liturghier*, 2006, p. 64, 65. *Liturgie. Die götliche Liturgie der orthodoxen Kirche*, éditéee et commentée par Anastasios Kallis, Mainz, Matthias-Grünewald (en continuation: *Liturgie*), p. 78 et suiv.

22. La queue se transforme graduellement en une tige de fleur; la langue tirée, suggérant un cri, se rapproche comme forme d'une des feuilles de la plante, sans se confondre pour autant avec aucune. Dans toute l'image on se retrouve, tout comme parfois dans le cas du pélican, à la frontière entre une forme explicite et une forme hybride.

23. Là aussi, la queue glisse graduellement vers les tiges florales. Mieux, juste de son derrière s'écoule quelque chose qui se transforme discrètement dans une feuille.

24. **1790**, f. 52v, 53. *Liturghier*, 2006, p.63. La prière est identique à Jean Chrysostome et à Basile le Grand.

25. *Liturghier*, 2000, p. 209; *Liturgie*, p. 198-201.

26. *Liturghier*, 2000, p. 212; *Liturgie,* p. 202-203. Dans le ms. **1216**, f. 45, la composition est beaucoup plus simple: le deuxième animal manque. On peut voir comment l'image a été développée en **1790**.

La pseudo hyène apparaît dans le ms. **1216** à la f. 25v – mais dans le passage respectif du ms. **1790**, f. 40v, l'initiale a un autre type d'animal. La pseudo hyène métamorphosée en une forme hybride du ms. **1216**, f. 53 – a pour correspondant une autre forme hybride dans le ms. **1790**, f. 69. Voir également le ms. **1216**, f. 63v (ours affrontant la pseudo hyène) – qui correspond comme texte au ms. **1790**, f. 79v (le fidèle agenouillée prie devant Jésus l'Archevêque peint dans le registre supérieur). Dans ce dernier cas, la signification des animaux est la même que dans les cas analysés du ms. **1790**! L'on peut affirmer que dans le ms. **1216** on ne retrouve que des ébauches de ce que dans le ms. **1790** devient un système constant de symbolique animalière.

Une discussion à part mérite le quadrupède et l'oiseau du ms. **1790**, f. 77v (pour les textes environnants de la Liturgie de Saint Basile, voir *Liturgie*, p. 242-243, 154-155). Il convient de mentionner comme intéressante la situation des initiales du ms. **1216**, f. 29v (cf. **1790**, f. 19, 34v), f. 50v (cf. **1790**, f. 77), f. 67 (cf. **1790**, f. 9v, 18, 51v – uniquement de vagues ressemblances).

27. *Liturghier*, 2000, p. 239; *Liturgie*, p. 236-237.

28. *Liturghier*, 2006, p. 71-72.

29. La citation du chap.8 du livre *Judith* semble un résumé partiel des propos adressés aux dirigeants de la cité de Bethulie par l'héroïne principale.

30. Nous n'analysons pas maintenant l'exactitude des renvois et le mode dont les renvois sont faits.

31. C'est là l'image clé qui a permis à notre collègue Ovidiu Olar d'identifier la source du manuscrit **1790**. *Ms. trilingv*, p. 33-39 etc.

32. Note refaite : Z. Mihail attire notre attention sur le fait que dans le *Molitvenik* en slavon, paru à Câmpulung en 1635, tout comme dans « un *Trebnic* de Kiev (ou Lvov), Saint Piamon, celui de l'histoire mentionnée, est considéré être « un des pères de Pecerska ». (*Ms. trilingv*, p. 71).

Prêtre archimandrite Policarp Chiţulescu est arrivé à la conclusion que dans les différentes éditions du *Lafsaikon* (notamment dans celui attribué à Héraklides, évêque de Cappadoce), le 31ème ou le 32ème récit évoque la **vierge Piamun,** dont on raconte une toute autre histoire que celle présentée dans **Movilă 1629.**

Voir: Heraklides, *Lavsaikon,* Venise, 1758; *Lafsaicon* (trad. roum.), Bucarest, 1768; Palladius von Helenopolis († vor 431), *Leben der Väter* (*Historia Lausiaca*), http://www.unifr.ch/bkv/kapitel42.htm.

Il convient d'ajouter que la séquence évoquant l'ange qui fait son apparition devant un moine, Piamon, se retrouve, mais sous une forme différente,

dans Cassiodore, *Ecrits. Histoire ecclésiastique tripartite,* trad. Liana et Anca Manolache, introd. et notes Ştefan Alexe, ed. IBMBOR, Bucureşti, 1998, p.319.

33. Pour la présentation synthétique et la bibliographie, voir Zamfira Mihail et Ovidiu Olar dans *Ms. trilingv*, p. 67-106, 137-182.

34. C. Velculescu, I. Stănculescu, *L'Enluminure dans les manuscrits religieux. Formes et significations. La Proscomédie de l'Archieraticon du Métropolite Ştefan*, Colloque *Matérialités et immatérialité de l'église au Moyen Age, 22-23 octobre 2010*, Bucureşti, 2012.

35. Les épisodes successifs de cette tragédie ont particulièrement retenu l'attention d'un autre métropolite qui sera chassé de son siège: Dosoftei de Moldavie. Voir C. Velculescu, *La poartă la Ţarigrad* (*At the Gates of Tsarigrad Stands the Son of an Emperor*), dans le vol. col. *Byzantine Manuscripts in Bucharest's Collections* (coord.: Ileana Stănculescu), Bucureşti, Institutul Cultural Român, 2009, p. 97-109.

36. *Ms. trilingv*, p. 146.

37. *Ms. trilingv*, p. 157.

38. La scène est terriblement décrite dans les pages de ce qu'on a appelé *Letopiseţ cantacuzinesc.*

Voir *Istoria Ţării Rumâneşti. 1290-1690. Letopiseţul cantacuzinesc*, éd. critique de Constant Grecescu et Dan Simonescu, Bucureşti, Editura Academiei, 1960, p. 114 – 117.

39. Ms. **1790**, f. 2.

40. Ms. **1790**, f. 2.

41. *Liturghier*, 2006, p.71-72.

42. Radu Creţeanu, "Un egumen al Tismanei: Mitropolitul Ştefan al Ungrovlahiei", *Mitropolia Olteniei*, 29, 1977, p. 128, 137; Dan Cernovodeanu, Ştiina şi arta heraldicã în România, Bucureşti, Editura Ştiinţificã şi Enciclopedicã, 1977, p. 179, 435 ; Ene Branişte, Ecaterina Branişte, *Dicţionar enciclopedic de cunoştinţe religioase*, Caransebeş, Editura Diecezanã, 2001, p. 355.

VI.
SFÂNTUL MITROPOLIT ANTIM.
Nu după slova... istoriei, ci după duh și după taina gândului

ANTIM IVIREANUL – RAFINAMENT POSTBIZANTIN AL SIMBOLICII CREȘTINE[1]

Sfântul Ierarh Antim Ivireanul ne transmite nu doar modelul figurii de sfânt martir, ci și o moștenire culturală complexă, comunicată atât prin arta cuvântului, cât și prin arta imaginilor vizuale întrupate în piatră, în făptura arhitectonică a bisericii, în ilustrații de manuscrise sau de documente, în picturi, din păcate pierdute, și în arta tiparului. Dar arta pe care a stăpânit-o mitropolitul martir mai presus de toate și căreia i le-a subsumat pe celelalte este arta convingerii, arta de a ne chema pe drumul Bisericii.

Când cercetăm moștenirea culturală păstrată de la Sfântul Antim, se cuvine a ne strădui să-i respectăm complexitatea și să încercăm a o înțelege prin interdisciplinaritate sau, mai corect, pluridisciplinaritate. În studiul de față ne vom opri la câteva dintre înfățișările pe care Sfântul Antim le dă alegoriei duhovnicești.

Unii cercetători grăbiți au vorbit despre prezența în lucrările mitropolitului Antim a unui limbaj secret, ezoteric aproape, și despre dexteritatea intelectuală în a mânui jocurile analogice. S-a mai afirmat și că înclinarea vădită a cărturarului Antim către simbolica mistică ar fi rezultatul influenței exercitate asupra sa de predicile lui Ilie Miniat. Dar pr. Alexandru I. Ciurea a remarcat că Ilie Miniat (1669–1714) este contemporanul, nu predecesorul lui Antim, iar predicile sale au fost tipărite pentru prima dată, în limba greacă, abia în anul 1718, la Leipzig. Trebuie să ne gândim, mai degrabă, la influența decisivă pe care a exercitat-o patriarhul Dositei al Ierusalimului – bun cunoscător al interpretării simbolico-mistice a Sfintei Scripturi, cum ne mărturisește Sfântul Dosoftei, mitropolitul Moldovei – asupra formării intelectuale și spirituale a tânărului rob eliberat Andrei. În plus, cum ne spun unele mărturii din epocă, în Țara Românească viețuiau cărturari români care nu doar cunoșteau probleme de hermeneutică și de alegorie spirituală,

1 Antim Ivireanul, *Opere*, ed. critică și studiu introductiv de Gabriel Ștrempel, București, Ed. Minerva, 1972, p. 142.
Studiul de față a apărut cu modificări în: Maria Magdalena Székely (ed.), *Lumea animalelor. Realități, reprezentări, simboluri*, Iași, Ed. Universității Alexandru Ioan Cuza, 2012, pp. 358-390; și cu titlul „Antim Ivireanul – rafinament postbizantin al simbolicii creștine", în: †Sebastian, Episcopul Slatinei și Romanaților, Dinică Ciobotea, Ion Rizea (eds.), *Sfântul Constantin Brâncoveanu, ocrotitorul Episcopiei Slatinei* și *Romanaților,* vol. III. *Moștenirea culturală* și *spirituală*, Slatina, Ed. Episcopiei Slatinei și Romanaților, 2014, pp. 298 – 341 ; Mihail-Simion Săsăujan (ed.), *Artă și cultură eclezială în timpul Sfântului Ierarh Antim Ivireanul* (carte publicată cu binecuvântarea Preafericitului Părinte Daniel, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române), București, Cuvântul vieții, 2016, p. 114 – 149.

ci aveau și capacitatea de a discuta polemic pe marginea lor, aparținând poate unor direcții divergente de receptare.

Sfântul Antim reflectează continuu la sensurile adânci ale celor spuse de Sfânta Scriptură și interpretate apoi de Sfinții Părinți. Adevărurile păstrate în acele pagini le transmite către fiii săi sufletești, între altele, și cu mijloacele alegoriei duhovnicești, mijloace pe care le selectează pentru puterea lor de a convinge.

Numere și flori semnificative

Simbolica numerelor pare a-i fi fost binecunoscută lui Antim Ivireanul. Cităm mai jos câteva fragmente ce îi aparțin.

Numere

Numărul *patru* îl îndeamnă pe Sfântul Antim să reflecteze la sensurile celor spuse de Biblie sau de Sfinții Părinți: „*Patru* sânt râuri denu Raiu ce cură, / Pre cumu grăiaște Sfânta Scriptură, / *Patru* evanghelii den Ceriu ne tună / Și la credință pre toți adună”[2] (Noul Testament, 1703)[3]; „Sânt *4* stihii dintre carele s-au făcut omul și toată lumea...”[4]. Pe lângă *patrŷ* „bunătăți ale sufletului”, Antim menționează *patru* „bunătăți ale trupului” : „Pre acéste *4* bunătăț<i>, [...] ca pre o piatră în patru féțe, caré nu să poate mișca, ș<i>-au zidit toț<i> sfinții și toț<i> drepții, ca niște înțelepți, casa bunătăților sale...”[6]. Să reținem această precizare, la care vom reveni mai jos: „ca pre o piatră în *patru* féțe, caré nu să poate mișca”.

2 Vezi: D. Teodor [Damian P. Bogdan], „Despre Antim Ivireanul”, *Studii Teologice*, seria a II-a, 7 (1955), 3-4, p. 253 (despre stihurile – în număr de 10 – închinate domnitorului Constantin Brâncoveanu și tipărite în *Noul Testament* din anul 1703).

3 Ioan Bianu, Nerva Hodoș, *Bibliografia românească veche 1508-1830*, tom I (1508-1716), București, Socec, 1903, pp. 448-450. Vezi: Al.I. Ciurea, „Antim Ivireanul predicator și orator”, *Biserica Ortodoxă Română*, 74 (1956), 8-9, pp. 775-816; Antim Ivireanul, *Opere*, Gabriel Ștrempel (ed.), București, Ed. Minerva, 1972. O nouă ediție: Antim Ivireanul, *Didahii*, arhim. Mihail Stanciu, Gabriel Ștrempel (ed.), București, Ed. Basilica a Patriarhiei Române, 2010; Antim Ivireanul, *Scrieri*, arhim. Mihail Stanciu, Gabriel Ștrempel (eds.), București, Ed. Basilica a Patriarhiei Române, 2011.
Cele patru *Evanghelii* sunt așezate alteori în paralelă cu cele patru râuri din paradis, conform unei vechi tradiții, precum în cuvântul către cititori din *Evanghelia elinească* și *rumânescă* (București, 1693). Vezi: D.P. Bogdan, „Despre Antim Ivireanul”, p. 254: „Compară fapta lui Brâncoveanu: cele patru tipografii realizate ca un râu din care au curs patru izvoare: «tiparnița românească, cea elină, cea aravă și cea iverică» – pe care râu îl asemuiește la rândul său cu cel din Rai din care au pornit râurile: Fison, Gheon, Tigru și Eufrat. «Iar adăpările tiparelor carele cunoscu începătură din vitejeasca-ți voință, dau pretutindeni stătătoare și vecinică rodire»”. Vezi: Niculae Șerbănescu, „Antim Ivireanul tipograf”, *Biserica Ortodoxă Română*, 74 (1956), 8-9, p. 704.

4 Antim Ivireanul, *Opere*, p. 68.

5 Antim Ivireanul, *Opere*, p. 47.

6 Antim Ivireanul, *Opere*, p. 50.

Însă Sfântul Antim vede înțelesuri spirituale și în alte cifre: cele *două* turturele sacrificate la circumcizie[7]; cele *trei* fecioare salvate de Sfântul Nicolae[8]; posibilitatea de a așeza literele din numele Sfintei Fecioare – Miriam – în grupuri de câte *trei, două* sau șase[9]; vârsta de *opt* zile pe care trebuia să o aibă Pruncul la circumcizie și cele *opt* nume pentru Iisus Hristos[10].

Pentru economie de spațiu, nu continuăm cu alte citate care dovedesc importanța acordată de Antim capacității de semnificant a numerelor[11]. În schimb, ne oprim la imagini pe care le cunoaștem cu toții, dar în graba zilnică trecem prea repede peste ele.

De la numere la flori

La biserica Mănăstirii Antim observăm, în exterior, *12* stâlpi la pridvorul de pe latura de vest a bisericii, dintre care *doi* sunt adosați peretelui vestic al bisericii, de o parte și de alta a portalului de intrare. Cei *12* stâlpi prin care ajungem în biserică sunt cei *12* Apostoli; *doi* dintre aceștia stau de o parte și de alta a intrării în sfântul locaș – Sfinții Apostoli Petru și Pavel.

Opt este numărul rozetelor exterioare[12]; specialiștii discută încă dacă inițial au fost *opt*, 16 sau 32 de rozete. Rozetele sunt originare, dar numărul și pla-

7 Antim Ivireanul, *Opere*, p. 31.

8 Antim Ivireanul, *Opere*, p. 51.

9 Antim Ivireanul, *Opere*, p. 18. Explicarea simbolico-mistică a numelui Sfintei Fecioare este remarcată de Al.I. Ciurea, „Antim Ivireanul predicator și orator", p. 794 (p. 793, 811: trimitere la *fenix*).

10 Antim Ivireanul, *Opere*, p. 127.

11 Din numeroasa bibliografie, amintim: Heinz Meyer, Rudolff Suntrup, *Lexikon der Mittelalterlichen Zahlenbedeutungen*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1987. Autorii fac parte din direcția „mittelaltrerliche Bedeutungsforschung", organizată de prof. Friedrich Ohly la Münster, în Westfalia. Rezultatele proiectelor de cercetare ale „școlii Ohly" pot fi urmărite în studiile apărute în periodicul *Frühmitelalterliche Studien*, precum și în publicații individuale ale membrilor grupului. Menționăm aici câteva dintre lucrările lui Friedrich Ohly, lucrări pe care le recomandăm în mod curent, de mulți ani, studenților care frecventează cursurile noastre de simbolică medievală: *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgeselschaft, ^{2}1983 (^{1}1977); *Ausgewählte und neue Schriften zur Literaturgeschichte und zur Bedeutungsforschun*g, Stuttgart, Hirzel Verlag, 1995. A se vedea şi: Hans Fromm, Wolfgang Harms, Uwe Ruberg (eds.), *Verbum et signum. 2. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung, Studien zu Semantik und Sinntradition im Mittelalter*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1975; Gérard-Henry Baudry, *Simboli cristiani delle origini*, Milano, Jaca Book, 2009, mai ales pp. 60-72.
Menționăm un text românesc „vechi" despre simbolica numerelor: Prefața episcopului Amfilohie Hotiniul la *Elemente aritmetice arătate firești*, Iași, Sfânta Mitropolie, 1795. Vezi: Ioan Bianu, Nerva Hodoș, *Bibliografia românească veche (1508-1830),* tom II (1716-1808), București, Atelierele Socec, 1910, pp. 383-384.

12 Pentru istoricul monumentului, vezi: D. Voinescu, „Biserica Antim", *Boabe de grâu*, 4 (1933), 9, pp. 539-549; N. Ghica-Budești, „Evoluția arhitecturii în Muntenia și în Oltenia, IV", *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, 29 (1936), pp. 78-80; Victor Brătulescu, „Antim Ivireanul, ctitor de locașuri sfinte", *Biserica Ortodoxă Rom*ână, 74 (1956), 8-9, p. 822. Ca model, V. Brătulescu aduce în discuție Cozia și biserici ce i-au urmat. Vezi şi: Ion Nanu, „Un monument istoric și de artă religioasă, ctitoria lui Antim", *Biserica Ortodoxă Rom*ână, 79 (1961), 3-4, pp. 279-280, 289; N. Stoicescu susține

sarea lor în urma restaurărilor este discutabilă. Se găsesc pe miniaturile care reprezintă biserica, executate de Antim însuși sau sub comanda lui. Numărul *opt* trimite gândul la „ziua *a opta*", ziua Parusiei. La Antim găsim, în mod explicit, semnificațiile amintite mai sus, dintre care accentuăm mai ales cele *opt* nume pentru Iisus Hristos[13]. A existat și o stampă de epocă având imaginea originară a pridvorului[14]. Pe fațada de vest a pridvorului, exista un disc purtat de doi îngeri și înconjurat de o decorație florală din ipsos. Fațada de vest a pridvorului de la București, așa cum apare în stampa reprodusă, este foarte asemănătoare cu cea existentă astăzi la pridvorul bisericii *Toți Sfinții* din Râmnicu Vâlcea (1762–1765)[15].

În interior, pot fi văzuți *patru* stâlpi interiori – am citat anterior posibile semnificații, Antim trimite în *Didahii* la cele *patru* stihii ființiale[16]. Cele *patru* coloane care despart naosul de pronaos au o bază cu *patru* fețe, fiecare față purtând câte un basorelief cu *patru* tipuri iconografice de reprezentări florale. *Antim Ivireanul aduce din patria sa florile larg deschise, acele flori liliacee cu miros atât de plăcut, zambilele* înv*oalate, apoi largile flori de apă* împ*leticite și liniile rotunde* șerp*uitoare caracteristice nu numai unui* șir î*ntreg de odoare lucrate din porunca lui Constantin Brâncoveanu, ci* și *unor tipărituri*[17]. Același tip de bază a coloanelor se găsește și la pridvor.

După unele opinii, ar fi vorba de *trandafiri* stilizați înscriși în foi de acant sau de laur. Tot *trandafiri – de grădină sau de câmp* – ar fi și pe ușa de intrare în biserică și „pe cele *4* candele de argint ce se află montate în fața altarului"[18]. După alte păreri, ar fi vorba de *floarea soarelui* pe bazele

că, „pe dinafară, biserica era tencuită și vopsită «în coloarea cărămizii» (influența arhitecturii de la Muntele Athos) și avea *17* «rotogoale» *din piatră sculptată* (subl. n.)" (Nicolae Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, București, Ed. Academiei, 1960, pp. 167-170). La turle, numărul ferestrelor a fost inițial tot 8! Vezi: I. Nanu, „Un monument istoric ...", p. 252.

13 Antim Ivireanul, *Opere*, p. 127.

14 D. Voinescu, „Biserica Antim", p. 545; la nota 1: *reproducere procurată de la Pr. P. Dumitrescu, paroh al bisericii Antim.*

15 Nicolae Stoicescu, *Bibliografia monumentelor feudale din Țara Românească,* Craiova, Mitropolia Olteniei, 1966, p. 338 ș.u.; Vasile Drăguț, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească,* București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1976, p. 261. Pentru imaginea pridvorului dinspre vest, cu discul, vezi: <http://basilica.ro/hramul-bisericii-toti-sfintii-din- ramnicu-valcea/>, <http://www.panoramio.com/photo_explorer#view=photo&position=168&with_photo_id=52854797&order=date_desc&user=69603>, 15 iul. 2016.

16 Antim Ivireanul, *Opere*, p. 68.

17 Vezi: D.P. Bogdan, „Despre Antim Ivireanul", pp. 261-262: pentru simbolul floral introdus de Antim Ivireanul în arta românească, în motive iconografice prezente pe obiectele liturgice, în sculptură, dar și miniatură și cartea tipărită.

18 I. Nanu, „Un monument istoric ...", pp. 270, 275. Vezi: Arhim. Mihail Stanciu (ed.), *O făclie de* Înviere. *Sfânta Mănăstire Antim din București*, Bucureşti, Ed. Basilica, 2009; Fanny Djindjihașvili, *Antim Ivireanul, cărturar umanist*, Iași, Junimea, 1982. Există cercetători care pun sub semnul îndoielii activitatea concretă a lui Antim Ivireanul ca sculptor, miniaturist etc. Pentru studiul nostru, importantă este însă *concepția* programului iconografic, și de aceasta Antim nu este străin.

coloanelor din pridvor și de un alt tip de flori pe bazele coloanelor din interior[19]. Noi considerăm că este greu de precizat dacă sunt trandafiri de câmp sau de grădină, deși poziția și mulțimea petalelor ar sugera mai degrabă varianta „de grădină". Pe candele sunt clar identificabile *floarea soarelui* și *laleaua*, dar mai există și o floare cu multe petale care ar putea fi un trandafir. Oricum, sunt flori centrate, simetrice, puternic stilizate, care sugerează iradiere (*floare – rază*)[20].

La Mănăstirea Hurezi[21], adosată laturii estice a zidului de incintă, cam în dreptul absidei centrale a altarului, se află un fel de fântână, în jurul căreia a fost zugrăvit, în secolul al XVIII-lea, motivul *Maicii Domnului – fântâna vieții*. Sub această reprezentare, există o friză decorativă cu motive florale; putem identifica *trandafiri*, *lalele*, *garoafe* și alte plante[22].

Estetica barocului readusese în prim plan reprezentarea Fecioarei Maria asociată cu simbolul floral. În acest sens, se reia și tema *Hortus conclusus*[23] (*Fecioara Maria* în *grădină*), temă medievală în care grădina devine o grădină barocă, cu vase de flori și diverse plante, printre care *laleaua, trandafirul* și *garoafa*[24]. În ce măsură Antim cunoaște imagini venite din barocul apusean rămâne încă să fie studiat, tot așa cum trebuie cercetate posibilele sugestii venite din arta georgiană sau chiar din arta Orientului Mijlociu, inclusiv din arta ebraică ajunsă și în Europa[25]. În primul rând, ne reținem atenția

19 V. Brătulescu, „Antim Ivireanul, ctitor...", pp. 820-821.

20 Pentru o privire de ansamblu asupra semnificațiilor creștine ale trandafirului, vezi: Louis Charbonneau-Lassay, *Il Giardino del Cristo ferito*, Roma, Arkeios, 1995, p. 235: *crinul este perla florilor, iar trandafirul, rubinul. Crinul este regele, iar trandafirul, regina incontestabilă* (tr. n.); R. Schumacher-Wolfgarten, „Rose" și E. Wilkins, „Rosenkranz", în: Engelbert Kirschbaum et al. (eds.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. III, Rom, Herder, ^{2}1994, col. 563-572; Lucia Impelluso, *La natura e i suoi simboli*, Milano, Electa, 2004, pp. 118-119; René Guénon, *Simboluri ale* științei *sacre*, București, Humanitas, 2008, pp. 90-95.

21 Pentru bibliografia Mănăstirii Hurezi și clădirile adiacente, vezi: Nicolae Stoicescu, *Bibliografia localităților* și *monumentelor feudale din România*, vol. I, Craiova, Mitropolia Olteniei, 1970, pp. 369-374.

22 Corina Popa, Ioana Iancovescu, *M*ănăstirea *Hurezi*, București, Ed. Simetria, 2009, p. 253 (pentru fântâna *Maica Domnului – izvorul vieții*). Referindu-se la ghirlande similare cu cele care împodobesc pereții fântânii, dar din interiorul bisericii centrale de la Hurezi, autoarele comentează: „ghirlandele florale pe fond alb [...] conferă luminozitate întregului ansamblu mural și spațiului interior, luminat precar" (C. Popa, I. Iancovescu, *M*ănăstirea *Hurezi*, p. 154).

23 „Hortus conclusus", <http://en.wikipedia.org/wiki/Hortus_conclusus>, 15 iul. 2016.

24 Alfredo Tradigo, *Icone e santi d'Oriente*, Milano, Electa, 2004, p. 193.

25 Gabrielle Sed-Rajna et al., *Die Judische Kunst*, (Ars antiqua: grosse Epochen der Weltkunst, Supplementband), Freiburg/Basel/Wien, Herder, 1997. Sculpturi cu rozete și trandafiri în ilustrațiile 41, 42, 235, 245, 246, 247-257; „Das Erbe der Ahnen", în: *Geo Epoche. Das Magazin für Geschichte*, 20 (2005) [*Die Geschichte des Judentums*], p. 109 (trandafiri roșii, similari cu cei desenați de Antim la București, în ilustrația unui manuscris iudaic executat în anul 1721, în orașul Pisa!). Ar merita să fie făcută o comparație cu înflorirurile bisericii de la Dragomirna. Seamănă foarte mult, iar meșterii de la Dragomirna sunt de proveniență caucaziană.

trandafirii de pe *Testamentul* de la Biblioteca Academiei Române[26], flori ce trebuie înțelese în contextul simbolurilor folosite în *Didahii* pentru Sfânta Fecioară (imnuri și rugăciuni): *chiparos, crin, scară, grădină*...[27]

O gândire teologică rafinată descifrăm în acele imagini din manuscrisele grecești[28] și românești[29] din secolul al XVII-lea care o au zugrăvită pe Maica Domnului în potirul trandafirului cu raze (un „rug aprins"), iar Maica Domnului Îl ține în brațe pe Pruncul Iisus, pe a cărui aureolă stă scris Ὁ ὤν („Cel Care este"). Dacă există o tradiție bogată care atestă că „Rug aprins" este considerată Sfânta Fecioară Maria[30], mai puțin frecventă

26 Gabriel Ștrempel, *Catalogul manuscriselor românești*, vol. III, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1987, p. 93: *Ms. rom. 3342* (1713), f. 4^{v}: în câmpul chenarului din jurul blazonului lui Antim Ivireanul sunt reprezentate elemente vegetale de factură barocă, printre care și vrejuri de trandafiri (*patru* trandafiri roșii, câte unul pe cele *patru* laturi ale pătratului care înconjoară blazonul. Trandafirii de pe laterale au și câte un boboc).

27 G. Ștrempel, *Opere*, pp. 19-21; Alexandra Crăciunescu, *Prezența rugăciunii* în *literatura română veche*, teză de doctorat, Universitatea din București, Facultatea de Limba și Literatura română, 2010, pp. 111-113, 141-150, 171-176.

28 J. Croquison, „Un pontifical grec à peintures du XVIIe siècle", *Jahrbuch der Öst*ereichischen *Byzantinischen Gesellschaft*, 3 (1954), pp. 123-170 (cu 24 ilustrații); J. Croquison, „Un manuscrit liturgique à peintures de la bibliothèque Gennadion", *L'Hellénisme contemporain*, 2-ème série, 10 (1956), 6, pp. 407-417. Îi mulțumim lui Ovidiu Olar care ne-a semnalat și pus la dispoziție aceste articole.

29 *Ms. 1790*, f. 32^{v}; Ileana Stănculescu, „Studiu asupra ilustrațiilor din ms. rom. 1790", în: I. Stănculescu (ed.), *Manuscris trilingv: preliminarii la o editare*, Bucureşti, Paideia, 2010, pp. 113-114. Vezi şi: Cătălina Velculescu, Ileana Stănculescu, „Maica Domnului în trandafir", în: Avram Cristea, Jan Nicolae (eds.), *Memoria ca arhivă culturală – Centenarul Emil Turdeanu*, Alba Iulia, Reîntregirea, 2012, pp. 135-145.

30 Ene Branișteș, Ecaterina Branișteș, *Dicționar enciclopedic de cunoștințe religioase*, Caransebeș, Ed. Diecezană 2001, p. 417. Vezi și: M.Q. Smith, „Dornbusch, brenender", în: E. Kirschbaum et al. (eds.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. I, col. 510–511; A. Tradigo, *Icone e santi d'Oriente*, pp. 74 -75, 164-165. Reprezentarea spațiului din jurul Fecioarei Maria din icoana „Rugul aprins" ca suprapunere parțială a două romburi, fiecare cu câte patru laturi concave, apare în programul picturii exterioare de la Mănăstirile Moldovița (peretele dinspre sud, în *Imnul Acatist*) și Sucevița, în interior (pe bolta camerei mormintelor și în naos, absida de sud) și în exterior, tot pe peretele de sud. Vezi: Paul Henry, *Monumente din Moldova de Nord. De la origini până la sfârșitul secolului al XVI-lea,* București, Ed. Meridiane, 1984, p. 286 (indice iconografic); Maria Ana Musicescu, Mihai Berza, *Mănăstirea Suceviița,* București, Ed. Academiei, 1958 (planșele iconografice de la finele volumului).
De fapt, romburile cu laturi concave sunt o formă stilizată a razelor. Pe patru dintre raze sunt reprezentați cei patru Evanghelești sub forma tetramorfului; pe celelalte patru, îngeri, care au fost interpretați de bibliografia de specialitate drept îngerii din textului *Apocalipsei*. Forma din jurul Maicii Domnului a fost interpretată și ca o stea în opt colțuri, simbol eshatologic al zilei a opta. Pentru icoana Maica Domnului a „Rugului aprins" din absida de sud a naosului bisericii Mănăstirii Suceviița, a se vedea: Gabriel Herea, *Pelerinaj* în *spațiul sacru bucovinean*, Pătrăuți, Ed. Heruvim, 2011, p. 114 ș. u.; Kurt Sommer, *Ikoner,* Stockholm, Katolska Teologföreningen, 1983, pp. 126-127. Icoana este reprodusă la pp. 136-137 (pentru interpretarea stelei în opt colțuri din spatele Maicii Domnului, autorul susține că tipul rusesc al acestei icoane datează din sec. al XVI-lea, dar reproduce o icoană similară cu cea din naosul de la Suceviița). Vezi și: <http://www.crestinortodox.ro/icoane-facatoare-minuni/ rugul-aprins-icoana-maicii-domnului-96715.html>, <http://www.crestinortodox.ro/acatiste/acatistul-rugului-aprins-67074.html>, 15 iul. 2016.
Transcriem aici un citat din *Al doilea paraclis al Maicii Domnului. Canonul de*

este conexiunea „Rug aprins" – trandafir, conexiune posibilă tocmai prin raportarea frecventă a fiecăreia dintre cele două imagini la Sfânta Fecioară.

Distrugerea picturii originale[31] din biserica Mănăstirii Antim este o pierdere imensă; am fi găsit răspunsul multor întrebări.

Animale simbolice în imagini ale artelor plastice

Melcul

Nu ne oprim acum la semnificațiile *in malam partem* ale melcului[32], ci le amintim doar pe cele *in bonam partem*[33]: Învierea, virginitatea, *festina lente*, prevederea, acestea două din urmă mai ales în emblemele secolelor XVI-XVII[34]. După unele interpretări, melcii și scoicile simbolizau mormintele din care, la Judecata de Apoi, trebuiau să iasă cei îngropați într-însele. După altele, melcul mai închipuie pe călugărul care trebuie să stea de veghe la intrarea în biserică a unei mănăstiri. Steaua era simbolul fericirii de care cei drepți se vor bucura în lumea viitoare[35]. Melcul este prezent în imagini din creștinismul timpuriu, la Aquileia, de exemplu[36]. La Murano, în biserica închinată Sfintei Maria și Sfântului Donato[37], *me-*

rugăciune către Născătoarea de Dumnezeu al lui Iosif Imnograful: „Moise cel de demult te-a închipuit pe tine, zicând: Rug însuflețit și nears ești, Fecioară, ceea ce ai în pântece focul Dumnezeirii". Vezi: *Ceaslovul cel mare*, Alexandria, Ed. Biserica Ortodoxă, 2003, p. 385; vezi și p. 387. Pentru preacuviosul Iosif, vestit „scriitor de cântări" (Imnograful, cca 816-886), vezi: S. Kojuharov, „Iosif Pesnopiseț", în: Donka Petkanova (ed.), *Starobŭlgarska literatura. Entziklopedičen rečnik*, Sofia, 1992, p. 211; G. Caster, „Joseph der Hymnenschreiber (von Konstantinopel)", în: E. Kirschbaum et al. (eds.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* vol. VII, col. 208-209; Wolfram Hörandner, „Joseph der Hymnograph", în: *Lexikon für Theologie und Kirche*, vol. V (1996), col. 1007-1008.

31 Nicolae Dobrescu, *Viața și faptele lui Antim Ivireanul, mitropolitul Ungro-Vlahiei*, (Biblioteca „Steaua"), București, Institutul de Arte Grafice C. Sfetea, 1910, p. 84: „după tradiție, Antim a fost și pictor. Lui i se atribue zugrăviala capelei de la episcopia Râmnicului, precum și vechea pictură de la biserica Antim"

32 Vezi: Louis Charbonneau-Lassay, *Le Bestiaire du Christ*, Paris, Albin Michel, 2006, pp. 931-932.

33 Vezi: L. Charbonneau-Lassay, *Le Bestiaire du Christ*, pp. 930-931.

34 S. Braunfels, „Schnecke", în: E. Kirschbaum et al. (eds.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. IV, col. 98-99.

35 V. Brătulescu, „Antim Ivireanul, ctitor de locașuri sfinte", p. 821, unde face trimitere la: †Ghenadie Craioveanu, „Testamentul lui Antim Ivireanu", *Biserica Ortodoxă Rom*ână, 9 (1885), p. 229: „adăugăm că în sculpturile cele ecsecutate de către Metropolitul Antim, după cum pretinde tradițiunea, se observă *melcul* seu culbecul la tot pasul [...] pe fierăria broaștei de la ușa principală a bisericii, care acum e la muzeul național". Așadar afirmația despre melcul de pe „fierăria broaștei de la ușa principală a bisericii" este veche.

36 Klaus Zimmermanns, Andrea C. Theil, Christoph Ulmer, *Friaul und Triest*, Hamburg, DuMont Verlag, 2007, pp. 64-73.

37 Antonio Niero, *Basilica dei Santi Maria e Donato in Murano*, Padova, Edizioni G. Deganello, 2009. Biserica a fost construită inițial în secolul al VII-lea, cu adăugiri

lcul este reprezentat, în legătură cu semnul *labirintului*, pe pavimentul navei laterale stângi (cea de pe latura de nord a bisericii). *Melcul* și alte elemente zoomorfe din diferite versiuni de *Fiziolog* și *Bestiar* sunt prezente în Italia, în perioada Renașterii, și pe plăcuțele de maiolică ce decorează pavimentul unor capele laterale, precum pavimentul restaurat al capelei Vaselli (1487) a catedralei San Petronio din Bologna[38]. Exemplele de peste graniță se pot înmulți cu alte reprezentări, atât în biserici, cât și în manuscrise.

La noi în țară, ar fi interesant dacă am afla de la colegii de la Cluj în ce măsură există o reprezentare în mozaic a *melcului* pe pavimentul Mănăstirii din Bizere, plasată pe malul Mureșului, lângă Arad, datată în secolul al XII-lea, paviment descoperit în august 2003 de o echipă de arheologi și istorici de artă coordonată de A.A. Rusu[39].

Tot de la noi din țară, amintim că în biserica Mănăstirii Sinaia[40], pictată probabil de Pârvu Mutu[41], pictorul de curte al lui Brâncoveanu și al Cantacuzinilor, se află un melc în *Judecata din urmă*, în scena Înv*ierii mor-*

datând din secolul al IX-lea și cele mai recente din secolul al XI-lea (1040)..

38 Carmen Ravanelli Guidotti, *Il Pavimento della Cappella Vaselli in San Petronio a Bologna*, Bologna, Grafis, 1988: Capela prelatului Donato Vaselli este a cincea pe latura nordică a catedralei și este închinată Sfântului Sebastian. Pentru dala cu motivul melcului, vezi p. 272.

39 Vezi: „Frumușeni Mosaics", <https://en.wikipedia.org/wiki/Frumu%C8%99eni_Mosaics>, 15 iul. 2016.

40 V. Drăguț, *Dicționar enciclopedic...*, p. 276: ctitorie din anii 1690-1695 a spătarului Mihai Cantacuzino. Spătarul, „vechi prieten și intim al mitropolitului", cum îl numește Gabriel Ștrempel (*Antim Ivireanul*, București, Ed. Academiei, 1997, p. 353), avea să susțină material apariția cărților *Antologhion, adecă floarea cuvintelor* (1705) și *Octoihos* (1706), editate la Râmnic de Antim, pe atunci episcop acolo. Vezi: C. Tudor [Damian P. Bogdan], „Legăturile Țărilor Române cu Georgia (Antim Ivireanul)", *Studii*, 4 (1951), 4, pp. 131-163; D.P. Bogdan, „Despre Antim Ivireanul", pp. 236-263; N. Șerbănescu, „Antim Ivireanul tipograf ", pp. 728, 732; Niculae Șerbănescu, „Mitropolitul Antim Ivireanul, 1716 septembrie – 1966", *Mitropolia Olteniei*, 18 (1966), 9-10, pp. 780, 784; Virgil Molin, „Antim Ivireanul – editor și tipograf la Râmnic (1705-1708)", *Mitropolia Olteniei*, 18 (1966), 9-10, pp. 830-832.
Spătarul era în raporturi foarte amicale cu Antim încă de la Râmnic, unde avea o ctitorie, relații ce se dovedesc strânse când mitropolitul Antim va înlesni spătarului Cantacuzino să obțină titlul de proprietate asupra terenului pe care va zidi spitalul Colțea, ceea ce predecesorul său, mitropolitul Teodosie, refuzase cu toată îndărătnicia. Vezi: V. Molin, „Antim Ivireanul – editor și tipograf...", p. 830, n. 14.
S-a remarcat vădita legătură dintre sculpturile animaliere de la biserica spitalului Colțea, ctitoria lui Mihai Cantacuzino, și cele de la biserica Mănăstirii Antim. Cu un alt membru al celebrei familii, domnitorul Ștefan Cantacuzino, amintit elogios și în pisania bisericii, mitropolitul Antim avea, de asemenea, relaţii foarte bune: noul domn a dăruit pentru terminarea mănăstirii un teren având construcții pe el, o băcănie, o magazie cu pivniță și cu toate veniturile lor. Vezi: I. Nanu, „Un monument istoric...", p. 227.

41 V. Drăguț, *Dicționar enciclopedic...*, p. 236: „Pârvu Mutu (1657-1735), zugrav și iconar. Creator de școală în epoca lui Șerban Cantacuzino și Constantin Brâncoveanu. Născut la Câmpulung, s-a format ca artist în Bucovina, dar a revenit în Țara Românească"

ților, pictată pe peretele de vest al pridvorului, la dreapta ușii de intrare în biserică.

Un melc mai apare pe calota pridvorului bisericii Mântuleasa[42] din București și, probabil, a fost pictat și în *Judecata din urmă*, în scena *Învierii morților*, pe peretele de vest în pridvor, la dreapta ușii de intrare în biserică, ca la biserica Mănăstirii Sinaia, doar că astăzi fresca este foarte deteriorată și nu mai putem identifica motivul cu exactitate.

„Tradiția îi atribuie mitropolitului Antim [...] sculpturile ce ornamentează biserica [paraclisului Episcopiei din Râmnicul Vâlcea – n.n.] în care se găsește motivul, des repetat, melcul, care era emblema mitropolitului, simbol al modestiei și credinței”[43].

Este cunoscută decodificarea pe care o dă Antim însuși în *Ms. 3342* pentru miniatura din propria sa stemă: „Toată suflarea, zice prorocul, / Cânte pre Domnul peste tot locul. / Și *melcul, încă, coarne* înal*ță*, / *Ca să-L lăudăm pre toți ne-nvață*”[44]. Avem în față o modalitate comparabilă cu a mitropolitului Dosoftei de a prelua esența, nu doar textul *Psalmilor* – evident, Antim face trimitere la *Psalmii de laudă* 148 – 150 și la *Rugăciunea de mulțumire* a celor trei tineri după ce au ieșit din cuptorul de foc (vezi slujba *Utreniei*). Deci, mitropolitul ne îndeamnă să învățăm de la cele mai umile făpturi, nici măcar pomenite în textele consacrate, a-L „cânta pre Domnul”.

Melcul apare în miniatură în *Testamentul* păstrat la Biblioteca Academiei[45] și în *Hrisovul arhieresc* păstrat la Arhivele Naționale (fig. 9)[46]. În frontispiciul

42 Biserica Mântuleasa, zidită ante 1733 (data pisaniei), de jupânița Maria, sora lui Mantacupeț, și de Stanca, soția acestuia. Zugrăvită de preotul Bratu și Iane zugravi, pomeniți la proscomidie. Vezi. N. Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, pp. 234-235, 331; Andreea Răsuceanu, *Cele două M*ântulese, București, Ed. Vremea, 2009, p. 104 ș.u.

43 I. Nanu, „Un monument istoric...”, p. 291. Vezi: Emil Picot, „Notice biographique et bibliographique sur l'imprimeur Anthime d'Ivir, Metropolite de Valachie”, în: *Nouveaux mélanges orientaux: mémoires, textes et traductions publiés par les professeurs de l'École spéciale des langues orientales vivantes* à *l'occasion du Septième Congrès International des Orientalistes réuni a Vienne (septembre 1886)*, Paris, Imprimerie nationale/E. Leroux, 1886, pp. 522-523. Vezi: N. Dobrescu, *Viața* și *faptele lui Antim Ivireanul...*, pp. 79-86.

44 D.P. Bogdan, „Legăturile Țărilor Române cu Georgia...”, pp. 154-156; N. Șerbănescu, „Antim Ivireanul tipograf ”, pp. 756, 759.

45 G. Ștrempel, *Antim Ivireanul*, pp. 322 (mai ales n. 2), 326-327, 337 (mai ales n. 37) ș.u. Pentru o interpretare recentă vezi Ioan St. Lazăr, „Reflecții privind pecetea ctitorială a mitropolitului Antim Ivireanul” (I), în *Tabor*, Cluj-Napoca, XI, nr.2, februarie 2017, pp.69-90 ; (II), în *Tabor*, Cluj-Napoca, XI, nr.3, martie 2017, pp.53-67.

46 Pentru istoricul cercetării acestor două documente, vezi: Aurelian Sacerdoțeanu, „Antim Ivireanul arhivist, bibliotecar și topograf”, *Glasul Bisericii*, 22 (1963), 9-10, pp. 862-890, şi 23 (1964), 3-4, pp. 239-243; A. Sacerdoțeanu este de părere că amândouă manuscrisele au fost executate nu de mitropolitul însuși, ci de „Nicola ierei, notareșul mitropoliei” (Sacerdoțeanu, „Antim Ivireanul arhivist... (I)”, p. 866, n. 19, 882-883, 890). Chiar de ar fi așa, avem convingerea că autorul lor ideatic – atât pentru text, cât și pentru imagini – este Antim. Vezi și: N. Șerbănescu, „Antim Ivireanul tipograf ”, pp. 755-765 (descrierea *ms. rom. 3342* B.A.R.: Învățături *pentru așezământul cinstitei mânăstiri a Tuturor Sfinților*). *Ms.* a fost publicat pentru prima oară în *Biserica Ortodox*ă *Română*, 9 (1885), pp. 163-168, 211-229, de Ghenadie

hrisovului, *melcul* este plasat chiar sub reprezentarea bisericii, având deasupra *emblema episcopală*. Emblema episcopală – chipul Mântuitorului, coroana de lauri ținută de doi îngeri deasupra globului pământesc, globul pământesc, biserica Antim, melcul – constituie o verticală. Această linie grafică nu pare a fi întâmplătoare. Amintim că pe același melc îl vedem deasupra intrării în biserica Mănăstirii Antim, așezat, ca o semnătură sub pisanie, în friza de elemente florale care înconjoară pisania (melcul este reprezentat într-un cerc, plasat simetric între două frunze de laur). Dar mai apărea sculptat și pe fierăria broaștei de la ușa de intrare, obiect astăzi pierdut[47]. Iar între imaginile paraclisului de la Episcopia Râmnicu Vâlcea constituie, cum am mai spus, chiar un leitmotiv[48].

Ne întrebăm dacă pictura de lângă altar din paraclisul Mănăstirii Antim, care aparține unei intervenții recente, a preluat iconografia reprezentărilor din stratul anterior de pictură. Deasupra catapetesmei, pe pereții de sud și de nord, sunt reprezentate două simboluri animaliere: *pelicanul* care își sfâșie pieptul pentru a hrăni puii din cuib, la sud, și *melcul* care înalță coarnele spre o stea, plasat între vrejuri vegetale, la nord.

Tetramorful

Pe consolele de la baza turlei naosului bisericii Mănăstirii Antim sunt așezate cele patru figuri ale tetramorfului, respectiv simbolurile de netăgăduit ale Evangheliștilor[49].

Animale simbolice din pronaos

Enăceanu-Craioveanu). Vezi: I. Nanu, „Un monument istoric...", p. 229, n. 25 și G. Ștrempel, *Antim Ivireanul*, p. 322, n. 2, 385. I. Nanu, „Un monument istoric...", pp. 289-290, 315, 316-318; Antim Ivireanul, *Opere*, pp. 325-346; Virgil Cândea, „Melcul, raza și steaua", *Luceafărul*, 16 (1973), 2, p. 1; Maria Dogaru, „Antim Ivireanu et l'heraldique de la Vallachie", *Revue des Études Sud-Est Européennes*, 14 (1976), 2, pp. 317-322; Dan Cernovodeanu, Știința și *arta heraldică* în *România*, București, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1977, pp. 179, 434-435 (stema reprodusă pl. CXIV, fig. 5), p. 540 (bibliografia); G. Ștrempel, *Catalogul manuscriselor românești*, vol. III, p. 93: *ms. rom. 3342* (anul 1713 notat pe f. 4): Învățături *pentru Așăzământul Cinstitei mănăstiri a Tuturor Sfinților*; G. Ștrempel, *Antim Ivireanul*, p. 333, n. 34: *Hrisovul arhieresc*, Arhivele Naţionale, fond Suluri, *nr. 13*.
Biserica desenată, animale în jurul stemei. Deasupra imaginii bisericii mănăstirii, doi îngeri susțin o cunună, peste un glob cu o cruce, peste tot dominând chipul Mântuitorului. Împrejurul acestui medalion se află alte opt medalioane, dintre care cel de deasupra cu stema Mitropoliei, celelalte *reprezentări simbolice ale literelor grecești ale numelui Anthimos: vultur, liliac,* șacal, șoim *(?), albină,* șarpe, *melc.* Documentul este încadrat de două coloane de vrejuri, de o mare varietate componistică.... Documentul a fost publicat și de A. Sacerdoțeanu, „Antim Ivireanul arhivist... (II)", pp. 239-242 (indicarea tuturor edițiilor de text la p. 242).

47 I. Nanu, „Un monument istoric...", p. 274.

48 „Tradiția îi atribuie [lui Antim – n.n.] zugrăvirea paraclisului Episcopiei din Râmnic". Vezi: N. Șerbănescu, „Antim Ivireanul tipograf ", p. 694, n. 89; I. Nanu, „Un monument istoric...", p. 291.

49 Același lucru se întâmplă și la biserica de la Colțea, unde apar, de asemenea, animale și pe consolele din pronaos. Dar despre acestea vom vorbi în alt articol.

Prezența unui sens neîndoielnic în animalele din consolele cu tetramorful din spațiul naosului ne îndreptățește să bănuim că și cele patru animale din consolele pronaosului[50] (cu stilizare și mod de execuție similar cu ale celor din naos) sunt purtătoare de semnificații, supunându-se aceloraşi legi ale *„asemănărilor neasemenea”* formulate de Dionisie Areopagitul.

Animalele din basoreliefurile de pe console, pe latura estică a pronaosului (la sud și la nord)[51] *un vasilisc* și *o manticora* (nu este vorba de leu, ci de o manticora: chip de om, dublu rând de colți, coadă de aspidă), pe latura vestică a pronaosului, anume pe peretele de sud și nord. *Cei doi grifoni* sunt așezați cum privim spre *răsărit*, de o parte și de alta, deci la sud și la nord, pe consolele din partea superioară a celor două coloane adosate din cele patru coloane care separă pronaosul de naos. Astfel de grifoni apar și în alte biserici, între care în programul iconografic timpuriu de la biserica Sfânta Maria și Sfântul Donato din Murano (aproape de peretele de vest, în spațiul care la noi ar putea fi pronaos, la intersecția navei centrale cu navele laterale sud și, respectiv, nord). *Grifonii afrontați* sunt reprezentați la Murano în legătură cu *păunii* care beau sau mănâncă dintr-un caliciu. Mai departe, cum mergem spre altar, la intersecția navei laterale cu cea centrală, sunt reprezentați pe mozaicul pavimentar *dragoni* afrontați (cu o coadă încolăcită)[52].

Simetric, spre *apus*, deasupra cafasului, tot pe console, se găsesc un vasilisc[53] și – în partea opusă – o manticoră[54]

50 V. Brătulescu, „Antim Ivireanul, ctitor de locașuri sfinte”, p. 821, consideră că modelele ar fi biserica Colței, din București, bisericuța Mănăstirii Sinaia și biserica Mănăstirii Adormirea Maicii Domnului din Râmnicu Sărat. Amintim că primele două sunt ctitorii ale spătarului Mihai Cantacuzino.
NB: noi dăm o altă identificare animalelor sculptate în pronaosul de la Antim. Vezi și: I. Nanu, „Un monument istoric...”, p. 276.
„Diaconiconul și proscomidia au decorații sculptate în piatră. Și aici găsim două console sculptate în piatră odată cu zidirea originală. [...]. Tot în altar se mai află două console sculptate, cu ornamente zoomorfe”. Vezi: I. Nanu, „Un monument istoric...”, pp. 259, 280. Care sunt aceste două console? Ce au astăzi pe ele? Unde sunt animalele? În urma cercetării din toamna anului 2010 nu le-am mai putut identifica. Pur și simplu nu mai există...

51 Unul dintre grifoni, cel de pe peretele de sud, ar putea trezi ideea unei apropieri de vasilisc. Dar vasiliscul presupune în mod explicit pene, creastă și cioc de cocoș. Grifonilor li s-au dat în schimb cele mai diverse înfățișări, nu doar cea de patruped cu aripi.
Bibliografia despre grifoni este imensă. Cităm acum doar două studii recente: Alexandru Sonoc, „Considérations sur le motif de la bête féroce et dévoratrice ainsi que sur les représentations de l'Enfer intestinal dans le sud de la Transylvanie”, în: Cristina Bogdan, Silvia Marin-Barutcieff (eds.), *Actes du XIV*ème *Congrès international d'études sur les danses macabres et l'art macabre en général*, București, Ed. Universităţii din Bucureşti, 2010, pp. 112-116; I. Stănculescu, „Grifonul pe insula Gotland (Suedia). Abordări și semnificații”, în: Erich Renhart et al. (eds.), *In honorem Cătălina Velculescu: la aniversară*, București, Paideia, 2011, pp. 339-354.

52 Vezi: A. Niero, *Basilica dei Santi Maria e Donato in Murano*, Padova, Deganello, 2009.

53 În bibliografie: vultur.

54 Vezi Colțea, Mănăstirea Sinaia, Mănăstirea din Râmnicu Sărat. I. Nanu, „Un monument istoric...”, p. 276.

Pe vremea când Antim era episcop de Vâlcea, s-a copiat la Mănăstirea Bistrița olteană, poate chiar s-a și tradus acolo în limba română, cartea de simbolică animalieră numită de către cercetători *Fiziologul*[55].

Cei doi grifoni, privind spre *răsărit*, sunt semnificanți, ca în *Fiziologul* de la Bistrița, pentru Fecioara Maria și Arhanghelul Mihail, care se roagă lui Hristos[56], „Soarele cel de taină al dreptății" – cum spune Antim –, să se îndure de oameni.

Privind spre *apus*[57], vedem *manticora* și *vasiliscul*, cărora li se dădeau probabil decodificări „în partea rea", corelate cu întrebarea-îndemn din slujba Botezului: „Te lepezi de Satana?".

Pe *Hrisovul arhieresc* de la Arhivele Naționale, în jurul stemei, sunt desenate:

vulturul, *liliacul*, șacalul, șo*imul*, *albina*, șarpele și melcul[58].

Istoricii literaturii sau ai artelor consideră animalele *reprezentări simbolice ale literelor grecești din numele lui Anthimos*. S-au dat tot felul de explicații fanteziste despre aceste animale. Era însă suficientă o consultare a unor dicționare grec-român și român-grec. Iată lista cuvintelor ce corespund deopotrivă inițialelor și înfățișării animalelor:

A ---> *aetos* (vultur);

N ---> *nikterida* (liliac) ;

Θ/TH ---> *thos* (șacal); ar mai putea intra în discuție: *therio* (animal, fiară); *thilastikos* (mamifer); *thirion* (fiară, bestie); totuși, șacal ni se pare soluția cea mai aproape de adevăr;

I ---> *ierax* (șoim);

M ---> *melissa* albină);

O ---> *ophis* (șarpe);

Σ ---> *saligkaros* (melc).

Remarcăm că la ultimul cuvânt, deși se referă la echivalentul grecesc, Antim folosește o slovă chirilică, deși s-ar putea să fi existat și obiceiul de a scrie astfel în grecește, odată ce așa a trecut în alfabetul chirilic.

Ne-am limita la această interpretare formal-filologică dacă între animale nu s-ar găsi *melcul*, exact ca în stemă, deci și cu aceeași valoare de semnifi-

55 Cătălina Velculescu, Viorel Guruianu, *Fiziolog. Bestiar*, Cavallioti, București, 2001.

56 C. Velculescu, V. Guruianu, *Fiziolog. Bestiar*, p. 124.

57 Punctele cardinale înseși au valoare simbolică: apusul, locul unde dispare soarele, reprezintă un posibil sălaș al Răului, iar răsăritul, de unde vine soarele ce ne scapă de spaimele nopții, locul spre care se îndreaptă speranțele de mântuire. Din păcate, această simbolică medievală, devenită o *forma mentis*, a fost (și este) nefericit și intens exploatată politic.

58 A. Sacerdoțeanu, „Antim Ivireanul arhivist... (II)", p. 242; G. Ștrempel, *Antim Ivireanul*, p. 333. Pentru editarea altor documente despre Mănăstirea Antim, din Arhivele Statului, fondul Episcopia Argeșului, vezi: George Potra, „Câteva știri noi și precizări în legătură cu Mănăstirea Antim", *Biserica Ortodox*ă *Rom*ână, 81 (1963), 3-4, pp. 347ș.u.

cant dată de Antim. În mod logic, înseamnă că și celelalte animale au fost puse de Antim în jurul imaginii bisericii sale și a stemei de mitropolit nu dintr-o joacă sterilă de-a literele, ci, foarte probabil, cu aceeași intenție cu care și-a compus stema: să ne transmită convingător anumite mesaje[59].

Animalele amintite se găsesc unele în textul „vechi" al *Fiziologului*, altele în *Pseudo-Fiziologul* lui Damaschin Studitul[60], altele în surse încă neidentificate cu certitudine, dar din domeniul *Bestiariilor* cu circulație în lumea bizantină.

Fiziologul ieromonahului Serafim de la Mănăstirea Bistrița olteană decodifică semnificația prezenței *vulturului* (revezi mai sus consola din pronaos)[61], a șarp*elui*[62], a *albinei*[63], a șo*imului*, în acest ultim caz, foarte probabil, ne aflăm în fața unui semnificant pentru a trăi după „pravila beséricii" și a

59 Despre miniaturile din *Așezământ* și din *Hrisovul arhieresc*, A. Sacerdoțeanu afirmă: „Aceste miniaturi atestă o puternică influență a barocului și au pregnante reminiscențe ale Renașterii italiene, alături de cele bizantine" (A. Sacerdoțeanu, „Antim Ivireanul arhivist... (I)", p. 883). Vezi și: C. Szász, „Arhivele în slujba cercetătorilor de istorie a artei", *Revista Arhivelor*, 5 (1962), 1, pp. 57-59, precum și I. Nanu, „Un monument istoric...", pp. 246-247, 284.

60 Cătălina Velculescu, „Ein Tierbuch aus den Jahrhunderten 16.-20. (Zwischen Damaskenos Studites und C.N. Mateescu)", *Revue des Études Sud-Est Européennes*, 39 (2001), 1-4, pp. 133-141; C. Velculescu, V. Guruianu, *Fiziolog. Bestiar*, pp. 79-102 (informația de la p. 11 despre o călătorie în Georgia, în anul 1657, a lui Macarie și Paul de Alep nu corespunde realității); C. Velculescu, Lucia Toader, „Damaschin Studitul și *Pseudo-Fiziologul* editat de C.N. Mateescu", în: Silvia Marin-Barutcieff et al. (eds.), *Texte uitate. Texte regăsite*, vol. V, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2006, pp. 127-178. Pentru alte relații cu cărțile populare, vezi: N.A. Gheorghiu, „Mitropolitul Antim Ivireanul și cărțile populare", *Biserica Ortodox*ă *Rom*ână, 57 (1939), pp. 321-326.

61 C. Velculescu, V. Guruianu, *Fiziolog. Bestiar*, pp. 36, 41: „Pentru aceea și cântărețul David zice: «Înnoi-se-va ca a vulturului tenerețea ta». Pildă. Așa și tu, oame: deaca înbătrânești, su<i>e-te în sus, adecă către duhovnic, și-ț<i> ispoveduiaște păcatele tale și te spală cu lacrămile tale și te încălzește de soare, adecă de slujba sfintei beserici, și așa vei scăpa de păcat..."

62 C. Velculescu, V. Guruianu, *Fiziolog. Bestiar*, p. 40: „Pildă. Așa și tu, oame: când ai venin în inima ta, lasă-l pre el și nu întra cu dinsul în beserică, ca să nu mânii pre Dumnezeu, și vei goni de la tine pre sfântul înger, păzitoriul tău. Ci te înpacă cu toți și-ț<i>-alinează inima ta, apoi întră în beserică. Că șarpele, deaca vede pre om, el fuge ca să să ascunză unde ar putea. Iar, deaca l-ajunge omul, el îș<i> înfășură tot trupul lui și-ș<i>-acopere capul, că, deacă îl va putea păzi zdravăn, iar să vindecă trupul lui. Iar, deaca îi va sfărâma capul lui, deaci tot trupul piiare. Așijderea și tu, oame: măcar și tot trupul tău de va fi rănit, iar sufletul îț<i> va fi întreg și drept către Dumnezeu, și trupul tău să va vindeca. Iar deaca îț<i> vei piiarde sufletul, toate ale tale vor fi de peire și deacii nimic nu-ț<i> vor folosi".
Un șarpe cu capul ridicat apare pe unul dintre sigiliile ierarhului martir, alături de o plantă identificată drept papură, dar care ar putea fi aceeași cu cea de pe stema desenată (palmier?) și de două probabile dalii (trandafiri?).
Studierea și interpretarea simbolicii în gândirea mitropolitului Antim se impune cu adevărat! Vezi: A. Sacerdoțeanu, „Sigiliile mitropolitului Antim", *Mitropolia Olteniei*, 18 (1966), 9-10, p. 838. Subliniem că nu este vorba despre un „limbaj secret, ezoteric aproape", ci despre o profundă cunoaștere a scrierilor patristice, unde simbolica și alegoria spirituală nu au nimic de a face cu „jocurile analogice".

63 C. Velculescu, V. Guruianu, *Fiziolog. Bestiar*, p. 44: „Pildă. Așa și tu, oame: părăsește-te de răotăți și fă bunătăți și-ț<i>-adu-aminte de ciasul morții, cum vei răspunde judecătorului, și te pocăiaște mai nainte pân<ă> nu să închid ușile pocăinței. Că apoi vei rămânea afară de cetate, plângând și jălcuindu-te făr<ă> de mângâiare în veci".

te nevoi „pentru bunătățile sufletului tău”[64]. Șac*alul* poate fi interpretat *in bonam partem* sau, ceea ce nu este cazul aici, *in malam partem*. S-ar putea ca Antim să fi cunoscut scrierea *Stephanites kai Ichnelates* (*Kalilah wa Dimnah* și *Pantschatantra*)[65], de care nu va rămâne străin nici Dimitrie Cantemir. *Melcul* – parafrazare (în sensul din creștinismul primar) la *Psalmii de laudă* – semnifică, așa cum am spus mai sus: „învierea, virginitatea, *festina lente*, prevederea”; nu luăm în calcul decodificările negative. În ce privește *liliacul*, mitropolitul Antim are, desigur, în minte o interpretare „în partea bună” (poate „a vedea în întuneric”, „a discerne”, probabil încă ceva ce ne rămâne deocamdată nedescifrabil), nu în „cea rea”, ca în *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir.

Animale din *Didahii*

Analizând *Didahiile*, Damian P. Bogdan citează pasajul: „ci să facem cum face ariciul că, după ce merge la vie, întâiu se satură el de struguri și apoi scutură vița de cad broboanele pe jos și se tăvălește pre dânsele de se înfig în ghimpii lui și duce și puilor” și susține că „Antim pare să fi cunoscut și acea curioasă carte de științe naturale numită *Fiziolog*”[66].

Ariciul[67] provine din *Fiziologul* georgian sau din foarte răspândita carte, mereu retipărită, a lui Damaschin Studitul, exarh al Patriarhiei de Constantinopol la Kiev timp de aproximativ două decenii, cunoscută la noi sub titlul de *Fiziologul lui Damaschin Studitul*, legată în unele ediții de la Veneția împreună cu *Irmologhionul*. Alte animale amintite în *Didahii* sunt: *fenixul, câinele, scroafa, balaurul, viermele, năpârca* și *scorpia* (din ale căror cor-

64 C. Velculescu, V. Guruianu, *Fiziolog. Bestiar*, p. 41: „Pildă. Așa și tu, oame: socotește cum iaste viiața lor. Că aceia așteaptă și caută mortăcină ca să mănânce; iar tu așteaptă ciasul morții și te căiaște. Că șoimul aduce pietri pentru nașterea puilor, iar tu ciarcă piatră, adecă: pravila besericii, și te nevoiaște pentru bunătățile sufletului tău și miluiaște pre săraci și dă mână de ajutoriu mișeilor, că însuș<i> H<ristos>s, fiind bogat, au sărăcit pentru noi”.
Fără a detalia, amintim că decodificările pot fi și altele, nu obligatoriu acestea. De asemenea, nu trebuie să ne mire saltul logic greu de urmărit în formularea acestor decodificări. Vezi: C. Velculescu, „Introducere” la: C. Velculescu, V. Guruianu, *Fiziolog. Bestiar*, pp. 3-22.

65 Lars-Olof Sjöberg, *Stephanites und Ichnelates*. *Überlieferungsgeschichte und Text*, (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Graeca Upsaliensia, 2; Studia Graeca Upsaliensia, 2), Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1962; Hélène Condylis-Bassoukos, *Stephanites kai Ichnelates, traduction grecque (XIe siècle) du livre Kalila wa-Dimna d'Ibn al-Muqaffa' (VIIIe siècle). E'tude lexicologique et littéraire*, (Fonds René Draguet), Louvain, Peeters, 1997 (*non vidi*); Loukia Stefou, *Die neugriechische Metaphrase von Stephanites und Ichnelates durch Theodosios Zygomalas* (*Inauguraldissertation zur Erlangung des Grades einer Doktorin der Philosophie am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin*), Berlin, s.n., 2011.

66 D.P. Bogdan, „Legăturile Țărilor Române cu Georgia...”, p. 147. Cu precizarea că *Fiziologul* nu este o carte de științe naturale, ci de *simbolică animalieră*.

67 Vezi: Demostene Russo, *Studii* și *critice*, București, Institutul de Arte Grafice Carol Göbl, 1910, p. 24, n. 1; N.A. Gheorghiu, „Mitropolitul Antim Ivireanul și cărțile populare”, pp. 321-326; Al.I. Ciurea, „Antim Ivireanul predicator și orator”, p. 811.

puri arse se scoate praful de *tiriac*), *corbul*, *porumbelul*, *„hiarăle sălbatece”*, *peștii* și *păsările zburătoare*.

Gândurile lui Antim se desfășoară concordant cu una dintre afirmațiile Sfântului Apostol Pavel în *Epistola către Romani*: „Cele nevăzute ale Lui [Dumnezeu – n.n.] se văd de la facerea lumii, înțelegându-se din făpturi [subl.n.], adică veșnica Lui putere și Dumnezeire” (*Romani* 1, 20). Se pare că, probabil în mediul de cărturari din jurul patriarhului Dositei al Ierusalimului[68], Antim ar fi învățat să reflecteze la puterea alegoriei duhovnicești, mod de gândire pe care azi îl putem reconstitui din scrieri creștine timpurii precum cele ale lui Teofil al Antiohiei, Irineu al Lyonului, Grigorie al Nyssei, un „nor” de alți Părinți dintre care îl mai amintim aici doar pe Dionisie Areopagitul (care pe acea vreme nu era un „Pseudo”): *din toate lucrurile poate cineva plăsmui intuiții spirituale* și *frumoase, scoțând din domeniul materiei așa-numitele comparații nepotrivite* (*asemănări neasemenea*)[69].

Într-un mediu cultural similar s-au format atât cel cunoscut sub numele de Spătarul Milescu, precum și principele Dimitrie Cantemir, având evidente intersectări de orizonturi culturale. Să ne mai amintim și că Dositei Notaras, viitorul patriarh al Ierusalimului, discută înainte de anul 1669 cu Dosoftei, viitorul mitropolit al Moldovei, dăruindu-i, scris și oral, o adevărată îndrumare de decodificare duhovnicească a celor „patru înțălesuri” ale Sfintei Scripturi, decodificare cu rol hotărâtor pentru structura *Psaltirii* în *versuri*, devenită o adevărată „Psaltire tâlcuită”. Patriarhul Dositei a trăit însă multă vreme și în București, în relații strânse cu familia Cantacuzino. Așa cum am spus și mai sus, dintre Cantacuzini, Mihai *Spătarul era* în *raporturi foarte amicale cu Antim* încă *de la R*âmnic, *unde avea o ctitorie*, iar între sculpturile cu simboluri zoomorfe de la biserica Colței, ctitoria lui Mihai Cantacuzino, și cele de la Mănăstirea Antim sunt apropieri evidente[70]. Aparținând aceluiași cerc de cărturari, Șerban Grecianu scria în cuvântul către cititori din *Sfânta* și *Dumnezeiasca Evanghelie* apărută în anul 1693, în grecește și în românește: „Să nu ascultați Sfânta Evanghelie numai în bi-

68 Arhim. Mihail Stanciu, „Descoperiri recente referitoare la venirea Sfântului Antim Ivireanul în Țările Române”, *Ortodoxia*, SN, 6 (2014), 1, pp. 132-142; Sf. Antim Ivireanul, *Scrisori*, pp. 7-10. Despre discuţia lui Dositei Notaras cu Dosoftei, viitorul mitropolit al Moldovei, despre cele „patru înțălesuri” ale Sfintei Scripturi, vezi: Dosoftei, *Psaltirea* în *versuri. 1673*, ed. critică de N.A. Ursu, Iași, Mitropolia Moldovei și Sucevei, 1974, pp. 17-23.
Vezi și: Dumitru Stăniloae, *Viața* și *activitatea Patriarhului Dosoftei al Ierusalimului* și *legăturile cu* Țările *Române*, Institutul de Arte Grafice și Editură Glasul Bucovinei, Cernăuți, 1929. Dositei Nottara a trecut și prin Iberia (Georgia) puțin înainte de anul 1685, când, mereu călător pe la Constantinopol, Adrianopol şi Țările Române, va ajunge pentru scurt timp și la Ierusalim, sediul teoretic al scaunului său patriarhal.

69 Dionisie Areopagitul, *Ierarhia cerească. Ierarhia* îngerească, traducere și studiu introductiv de Cicerone Iordăchescu (Mythos et Religio), Iași, Institutul European, 1994. Pentru mai multe detalii și bibliografie, vezi: C. Velculescu, V. Guruianu, *Fiziolog. Bestiar*, pp. 4-6.

70 V. Molin, „Antim Ivireanul – editor și tipograf...”, pp. 830-832.

serică, ci și în casele voastre să petreceți cu osârdie în cetirea ei. Căci, deși nu puteți numai prin cetire să pricepeți cele cuprinse, totuși multă sfințire se face [...]. Precum zice Origen că șerpii, deși nu înțeleg vocea privighetorii, totuși, auzind-o, rămân înmărmuriți"[71].

Ceva mai înainte, în anul 1680, în *Predoslovia către cititoriu* la *Liturghierul* tipărit la București (cu tipicul tradus în limba română, dar cu rugăciunile în slavonă), ieromonahii Inochentie-corectorul și Chiriac-tipograful amintesc (polemic!) *Ierarhia* în*gerească* a lui Dionisie Areopagitul și fac afirmații rafinate de tipologie biblică[72]. S-ar putea ca semnatarii – Ioanichie și Chiriac – să fi tradus integral textul prefeței lor, dar s-ar putea și să fi alcătuit, așa cum se obișnuia, o parafrazare a vreunui model. Nu se poate încă preciza cât constituie partea lor originală de contribuție, dar se poate afirma că au alcătuit unele dintre cele mai frumoase pagini în limba română din secolul al XVII-lea[73].

Toate acestea ne dovedesc existența între cărturarii români nu doar a cunoașterii problemelor de hermeneutică și de alegorie spirituală, ci și capacitatea de a discuta polemic pe marginea lor, poate și prezența unor direcții divergente de receptare. Istorici cu renume ai literaturii române au afirmat că înclinarea vădită a lui Antim către simbolica mistică ar fi rezultatul influenței exercitate asupra sa de predicile lui Ilie Miniat. Al. I. Ciurea înlătură aceste afirmații prin sublinierea faptului că Ilie Miniat (1669-1714) este contemporanul, nu predecesorul lui Antim, iar predicile i-au fost tipărite pentru prima dată, în limba greacă, abia în anul 1718, la Leipzig[74]. În general, sunt studiate și citate doar *Didahiile*, dar merită toată atenția și Prefețele[75], din a căror cunoaștere se desprinde concluzia: Sfântul Antim folosește, într-o împletire perfectă, cele două moduri tradiționale de interpretare prezente la Sfinții Părinți: literal-istorică și alegoric-mistică[76].

71 D. Stăniloae, *Viața* și *activitatea*..., pp. 49–50.

72 I. Bianu, N. Hodoș, *Bibliografia română veche*, vol. I, pp. 235-236. Pentru activitatea lui Chiriac, vezi și: Florian Dudaș, *Manuscrisele rom*ânești *din bisericile Bihorului. Partea II. Literatura medievală* și *catalogul manuscriselor*, Oradea, Ed. Episcopiei, 1986, pp. 24–25.

73 Problema îl preocupa în epocă și pe mitropolitul Dosoftei, *Psaltirea* în *versuri. 1673*, pp. 17–23, 191–203, 319, 337–338, 357–359, 419–421, 571–573, 603–615, 621–623, 911–913, 921–925, 937, 955, plus comentariile din subtitlurile la mulți dintre psalmi. În vremea exilului în Polonia, mitropolitul Dosoftei „a tradus din grecește în slavo-rusă" una dintre lucrările fundamentale pentru alegoria spirituală (din care o parte este typologia biblică): *Istorie bisericească* și *privire mistică*, de Gherman I, patriarhul Constantinopolului. Puțin mai târziu, în 1697, va fi tipărită, la Iași, *T*âlcuirea *Sfintei Liturghii*, „tradusă din grecește în românește" de Ieremia Cacavela. Vezi: Mircea Păcurariu, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, vol. II, București, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2004, p. 105, 108. În aproximativ aceeași perioadă, către 1700, Dimitrie Cantemir avea să scrie despre *Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago.*

74 Al.I. Ciurea, „Antim Ivireanul predicator și orator", p. 798.

75 Editate de arhim. Mihail Stanciu și G. Ștrempel în: Antim Ivireanul, *Scrieri*, pp. 144–160. Pentru activitatea literară a lui Antim Ivireanul, vezi și: Mario Ruffini, „Il metropolita Valacco Antim Ivireanul", *Oikumenikon*, 3 (1966), pp. 357–398 .

76 Arhim. Mihail Stanciu, „Sfântul Ierarh martir Antim Ivireanul – păstor al Bisericii

Evenimente în istoria culturii române vechi

Se cuvin amintite câteva evenimente culturale din perioada când Sfântul Antim își desfășura prodigioasa activitate.

În anul 1700, se tipărește, la Snagov, *Floarea Darurilor*, tradusă din grecește[77]. Alcătuită inițial în italiană, în secolul al XIII-lea, *Fiore di virtù* a devenit, odată tradusă în limba română, una dintre cele mai iubite cărți populare din cultura noastră (peste 40 de mss. păstrate!). În construcția bazată pe simetrii antagonice a acestei cărți se găsesc, alături de istorioare ziditoare selecționate pe principiul *Albinelor* (*Melissa*), și vreo 35 de animale-semnificant. Deși nu este nici carte de cult, nici carte juridică, Antim Ivireanul trece această carte din circulația manuscrisă la răspândirea prin tipar. În anii 1705-1708, Antim a fost episcop de Râmnic (Vâlcea). Cândva, probabil puțin înainte de anul 1712, ieromonahul Serafim de la Bistrița copiază (traduce?) *Fiziologul* în cea mai răspândită formă românească[78]. Aproximativ în aceeași perioadă, în anul 1710, Iosif Ierodiaconul a pictat pridvorul tocmai adăugat la bolnița Mănăstirii Bistrița olteană (jud. Vâlcea), conform voinței Andreianei, soția vornicului Șerban Cantacuzino[79]. Rămâne deschisă întrebarea dacă tot

și întemeietor al limbii liturgice românești", în: Antim Ivireanul, *Didahii*, p. 35.

77 Antim Ivireanul a condus tipografia de la Mănăstirea Snagov între anii 1696-1701. Mihai Moraru, Cătălina Velculescu, *Bibliografia analitică a cărților populare laice*, (Bibliografia analitică a literaturii române vechi, 1), 2 vol., București, Ed. Academiei, 1976, 1978, pp. 265- 306, 516; Pandele Olteanu, *Floarea Darurilor sau Fiore di virtù*, Timișoara, Ed. Mitropoliei Banatului, 1992. Să ne amintim și de impresionanta carte *Pilde filosofești,* apărută în anul 1713.

78 Cătălina Velculescu, „*Fiziologul* de la Bistrița", *Revista de istorie* şi *teorie literară*, 31 (1982), 2, pp. 209–222; Cătălina Velculescu, Manuela Anton, „Physiologus", în: Rolf Wilhelm Brednich (ed.), *Enzyklopädie des Märchens*, vol. 10 (2002), col. 1035-1047.

79 Pentru acest Șeban Cantacuzino, mare paharnic, mare vornic (?), și soția lui, Andreiana (sau Adriana?), vezi: Nicolae Iorga, *Despre Cantacuzini*, București, Minerva, 1902, p. CXLIII; Mihai Cantacuzino (banul), *Genealogia Cantacuzinilor*, N. Iorga (ed.), București, Institutul de Arte Grafice și Editură Minerva, 1902, pp. 109, 111; Ion Mihai Cantacuzino, *O mie de ani* în *Balcani. O cronică a Cantacuzinilor* în *vâltoarea secolelor*, București, Albatros, 1996: Anexa *Planșe genealogice, Tabele* și *hărți*, pl. a IV-a (*Valahia*); Voica Pușcașu, *Actul de ctitorire ca fenomen istoric* în *Țara Românească* și *Moldova până la sfârșitul secolului al XVIII-lea*, București, Ed. Vremea, 2001, Anexa 3, p. 551 (Șerban II Cantacuzino). Șerban este unul dintre fiii lui Drăghici (1630-1667) - fiul cel mare al postelnicului Constantin Cantacuzino – și al Păunei, fiica lui Diicu Buicescu; mare paharnic în 1700, căsătorit cu Adriana (Andreiana?) Fălcoianu, fără copii; mort în 1709.
Pentru bolnița Bistriței și pentru Iosif ierodiaconul, vezi: George Oprescu (eds.), *Istoria artelor plastice* în *România*, vol. II, București, Meridiane, 1970, pp. 70–71 (Ierodiaconul Iosif, nepotul arhimandritului Ioan, este format în ambientul zugravilor care au lucrat la Hurezi – punctul de plecare al stilului brâncovenesc. Este menționat în contextul comentării artiștilor zugravi familiarizați cu arta tipăriturii de carte. Activitatea lui Iosif se poate urmări la bolnița Bistriței – pridvor, la schitul Sfinții Apostoli de la Hurezi(1700), la Surpatele (1706), Govora (1711), Păpușa (1710), biserica din Alba Iulia (1716–1717) și, în sfârșit, își încheie activitatea la Râmnic, unde ajunge conducătorul tipăriturilor episcopiei. Vezi: Carmen Laura Dumitrescu, „Pictura din secolul al XVI-lea de la bolnița mânăstirii Bistrița-Vâlcea", *Studii* și *Cercetări de Istoria Artei. Seria Arte plastice*, 19 (1972), 2, pp. 179-195; V. Drăguț,

atunci a fost pictat și exteriorul acestui pridvor, unde este evidentă o bună cunoaștere a simbolismului religios bazat pe semnificanți din sfera animalelor[80].

Nicolae Iorga transcrie inscripția de deasupra ușii bisericii bolniței: „Acestu pritvoru zugrăfitu-s-au den bun gândul dumneaei jupăneasei Andriianei Vorniceasei a dumnealui Șerbanu Cantacuzino Vel Vornicu, în zilele luminatului Domnu Ioan Costandin B<râncoveanu> Basarab Vo<i>evod, fiindu egumenu chiru Ștefanu ieromonahu, Mai 18, 7218 [1709]. Zugraf Iosif ieromonahul a fost"[81].

Fără a se înțelege exact unde ar fi fost poziționate, N. Iorga menționează că există și o inscripție care atestă *chipurile ctitorilor: Șerban* și *Andriana*[82]. Bănuim că este vorba despre dublul portret din stânga ușii de intrare în biserică[83].

Șerban Cantacuzino a finanțat în anul 1702[84], paharnic fiind, retipărirea la Buzău a *Liturghierului* editat în anul 1680 de către mitropolitul Teodosie[85].

Dicționar enciclopedic..., p. 56; Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească* în *veacul al XVI-lea*, București, Meridiane, 1978, p. 10 (schimbarea pridvorului de lemn în 1710 cu *un pridvor de zid având coloane masive ce au* îngreuiat *silueta bolniței, schimbându-i proporțiile*) și fig. 1 (pentru portretul primilor ctitori ai Bolniței, Barbu Craiovescu și soția sa, Negoslava, care țin macheta bisericii inițiale, cu pridvorul de lemn); Andrei Paleolog, *Pictura exterioară din Țara Românească*, București, Meridiane, 1984, pp. 47-56; Bogdan Tătaru-Cazaban, Gabriel Herea, *Mânăstirea Hurezi*, Segovia, Artec Impresiones, 2009, pp. 118-125 (schitul Sfinţii Apostoli, cu bibliografia aferentă și reproduceri ale picturii murale); Corina Popa, Ioana Iancovescu, *Mânăstirea Hurezi*, București, Ed. Simetria, 2009. Vezi și: Arhim. Veniamin Micle, *Mănăstirea Bistrița olteană*, Sfânta Mănăstire Bistrița, Eparhia Râmnicului, 1996; *idem*, Școala *m*ănăs*tirească de la Bistrița* în cultura *rom*âneasc*ă*, Râmnicu Vâlcea, Ed. Almarom, 2004. Pentru câteva imagini, vezi: www.crestinortodox.ro/ biserici-si-manastiri-din-romania/67956-manastirea-bistrita-biserica-bolnitei, www.crestinortodox.ro/g1208-bolnita-din-manastirea-bistrita, 13 iul. 2014.

80 Vezi: C. Velculescu, *Cărți populare* și *cultură rom*âneasc*ă*, București, Ed. Minerva, 1984, pp. 14-31 etc.; C. Velculescu, „Die Tiersymbolik in der Wandmalerei der rumänischen Länder", în: *New Europe College Yearbook 1994-1995*, București, Humanitas, 1998, pp. 289-310; Cristina Dobre Bogdan, *Imago mortis* în *cultura română veche (sec. XVII-XIX)*, București, Ed. Universității, 2002, p. 70; C. Velculescu, I. Stănculescu, „Tiersymbolik in rumänischen Kirchen", *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft*, 55 (2002), 4, pp. 282-291; C. Velculescu, I. Stănculescu, „Două cărți populare prezente în pictura exterioară a bisericilor din Țara Românească", *Anuarul Institutului de Etnografie* și *Folclor Constantin Brăiloiu*, S.N., 21 (2010), pp. 165-176; C. Velculescu, I. Stănculescu, „Animale între numere și flori", în: Maria Magdalena Székely (ed.), *Lumea animalelor. Realități, reprezentări simboluri*, Iași, Ed. Universității Alexandru Ioan Cuza, 2012, pp. 358-390.

81 N. Iorga, *Inscripții din bisericile României adunate, adnotate* și *publicate*, București, Ed. Minerva, 1905, p. 204.

82 N. Iorga, *Inscripții din bisericile României...*, p. 202.

83 Pentru programul iconografic al pridvorului, precum și pentru reproducerea dublului portret votiv și a pisaniei, vezi: <http://www.crestinortodox.ro/biserici-si-manastiri-din- romania/67956-manastirea-bistrita-biserica-bolnitei>, 15 iul. 2016.

84 I. Bianu, N. Hodoș, *Bibliografia românească veche*, vol. I, pp. 435-440.

85 C. Velculescu, „*Ms. rom. 1790* de la Biblioteca Academiei Române București", în: I. Stănculescu (ed.), *Manuscris trilingv...*, p. 24.

În anul 1705, fostul mare paharnic Șerban Cantacuzino a susținut material apariția la Râmnic a unei alte cărți editate de episcopul, pe atunci, Antim: *Învățătură pre scurt pentru taina pocăinței*[86].

Paharnicul Șerban Cantacuzino a fost ispravnicul episcopului de Râmnic la refacerea bisericii Mănăstirii Cozia, când se adaugă și se pictează pridvorul (1705- 1707). S-ar putea ca Antim să-și fi făcut simțită prezența și la ridicarea paraclisului din „colțul de miazănoapte", lucrare inițiată de arhimandritul Ioan de la Hurezi. Amintim că atât în biserica mănăstirii, cât și în paraclisul din colțul de nord este zugrăvit inorogul, cunoscut prin parabola inserată în romanul *Varlaam și Ioasaf*[87]

Dar ce relații duhovnicești aveau vornicul Șerban Cantacuzino și Andreiana, soția lui, cu Sfântul Antim? Este posibil să le fi fost duhovnic.

Probleme ale gândirii simbolice

Așa-numitul gnosticism al *Fiziologului* se dovedește doar o caracterizare grăbită. Prezența animalelor ca semnificant nu este specifică doar *Fiziologului*, ci se face simțită, ca și alte multe simboluri, la mai toți Sfinții Părinți.

Simbolurile sunt un fel de „cuvinte". Cu aceleași cuvinte poți fie huli, fie lăuda pe Dumnezeu, uneori schimbând numai intonația cu care sunt pronunțate. Nu simbolurile sunt eretice, ci au fost folosite câteodată de adepții unor „cristologii particulare". Dar au fost folosite și de unii Sfinți. Să-i amintim doar pe Sfântul Voievod Neagoe Basarab, pe Sfântul Mitropolit Dosoftei și pe Sfântul Ierarh Mucenic Antim.

86 D.P. Bogdan, „Legăturile Țărilor Române cu Georgia...", p. 138; D.P. Bogdan, „Despre Antim Ivireanul", p. 241; N. Șerbănescu, „Antim Ivireanul tipograf", p. 729; N. Șerbănescu, „Mitropolitul Antim Ivireanul", p. 781.

87 Emil Nedelescu, „Contribuția lui Antim Ivireanul la restaurarea și înfrumusețarea sfintelor locașuri din eparhia Râmnicului Noului Severin", *Mitropolia Olteniei*, 18 (1966), 9-10, p. 822. Vezi și: V. Brătulescu, „Antim Ivireanul, ctitor de locașuri sfinte" – miniaturi, sculpturi.
C.D. Bogdan, *Imago mortis...*, p. 230; C. Velculescu, „Pilda inorogului sau pilda omului cu urmăritori multipli în manuscrise românești", *Apulum. Acta Musei Apulensis. Series Historia & Patrimonium*, 51 (2014), pp. 263-309; C. Velculescu, Ileana Stănculescu, Iuliana Damian, „Grifoni și trandafiri în vremea lui Constantin Brâncoveanu", în: Ștefan Zară (ed.), *Spiritualitatea mărturisitoare a culturii rom*âneș*ti* în *perioada Sfântului Martir Constantin Brâncoveanu*, (Studia Academica, 1), Râmnicu Vâlcea, Ed. Praxis a Arhiepiscopiei Râmnicului, 2014, pp. 180-181.

VII. CHEMARE LA COLABORARE PENTRU ENCICLOPEDIA LITERATURII ROMÂNE VECHI

CHEMARE LA COLABORARE

Începând cu anul 2004, în Institutul „G. Călinescu” colectivul specializat în cercetarea literaturii române vechi* a lucrat la elaborarea unei *Enciclopedii* a literaturii noastre anterioare scrierilor semnate de reprezentanții Școlii Ardelene, incluzând și lucrări «târzii» care au continuat să reflecte o mentalitate preiluministă.

Coordonator al acestei lucrări fusese numit acad. prof. univ. Dan Horia Mazilu.

Colectivul cuprindea în primul rând specialiști din Institut: cercet. șt. pr. I dr. Cătălina Velculescu, dr. Ileana Stănculescu, dr. **Manuela Anton**, dr. **Silvia Marin Barutchief**, cercet. princ. **Andrei Nestorescu**, dr. **Cristina Bârsan**, drd. **Lucia Toader**. La aceștia s-au adăugat, cu un număr mic de contribuții, tinere colege din alte colective ale Institutului (dr. **Oana Soare**, drd. **Magda Dragu**, drd. **Cristina Balinte**), precum și cunoscuți specialiști din afara Institutului (prof. univ. **Zamfira Mihail**, cercet. șt. pr. I, dr. **Alexandru Mareș**, prof. univ. **Mihai Moraru**, prof. univ. **Gheorghe Chivu**, drd. **Pavel Balmuș**, drd. **Svetlana Korolevschi**, dr. **Cristina Dobre Bogdan**, dr. **Laura Jiga**, conf. univ. dr. **Luiza Marinescu**, drd. **Ovidiu Olar**) sau tineri în formare (drd. **Cristina Dima** – autoarea listei de periodice –, drd. **Ioana Constandiș**, drd. **Raluca Levonian**, dr. **Laurențiu Avram**).[1]

Am hotărât să ne oprim la acele scrieri care aparțin literaturii (desigur în sensurile pe care le atribuim acestui cuvânt pentru secolele anterioare iluminismului), evitând să ne confundăm atât cu cercetările de filologie, cât și cu cele de istorie sau de istoria artelor.

Sugestiile de sumar primite de la cei enumerați anterior au fost sistematizate și completate de secretariatul științific pe care ni l-am asumat de bunăvoie noi, semnatarele acestor rânduri. Doar cineva care a trecut printr-o asemenea experiență poate măsura complexitatea și durata unei asemenea sistematizări.

Am ajuns la următoarele concluzii:

1. *Enciclopedia* urma să aibă **două părți**:

A. Autori, opere anonime, termeni, prezentări tematice.

B. Cercetători ai literaturii române vechi (minimum o carte; dar și unele excepții), scurtă semnalare a **periodicelor** în care au apărut studii de specialitate, **serii** de volume.

2. Articolele dedicate autorilor și operelor trebuie să cuprindă nu doar prezentări și bibliografie, ci și scurte texte antologice.

* Coord.: Cătălina Velculescu, Ileana Stănculescu

1 Titlurile științifice și universitatare sunt cele din anul 2004.

3. Unitatea de măsură o vor constitui două puncte de referință: 6 pagini standard pentru Dimitrie Cantemir și 3 pagini standard pentru Nicolae Cartojan. În raport cu acestea, autorii vor stabili dimensiunile articolelor în acord cu secretariatul științific al *Enciclopediei*.

După numeroase dezbateri în secretariatul științific și discuții între colaboratori am ajuns la un sumar care are peste **1003** intrări (550 articole generale și 453 vechiști și reviste). La acestea se adăugau un număr de ilustrații selectate și prelucrate de Ileana Stănculescu.

Enciclopedia urma să apară în două variante: o variantă prescurtată (cu un număr restrâns de intrări) sub formă tipărită; forma integrală proiectată pentru internet (cu ajutorul unui proiect sprijinit de CNCSIS).

Suntem conștienți că, oricât ne-am străduit, se pot aduce numeroase completări și îmbunătățiri sumarului propus de noi.[2]

2 Oamenii și timpul au decis ca mersul lucrărilor la *Enciclopedie* să decurgă altfel decât prevăzuse proiectul inițial. Amintim că data de alcătuire a acestui inventar este anul 2004.

A. Autori, opere anonime, termeni, prezentări tematice

1. AARON PETRU PAVEL
2. AARON VASILE
3. ABECEDAR
4. ABECEDAR, BUCOAVNĂ, MANUAL DE CITIRE
5. ACADEMIILE DOMNEŞTI / COLEGII
6. ACATIST
7. ACATIST / ACATISTIER vezi LIT. LITURGICĂ
8. ACROSTIH
9. ALBINUŞA (FIORE DI VIRTU)
10. ALEXANDRIA
11. ALFABET
12. ALFABETELE LITERATURII ROMÂNE
13. AMFILOHIE HOTINIUL V. HOTINIUL
14. AMIRAS ALEXANDRU
15. ANAFORĂ
16. ANALELE DE LA BISTRIȚA
17. ANALELE DE LA PUTNA
18. ANATEMĂ
19. ANATOLIE
20. ANDREAN DANIIL (PANONEANUL)
21. ANDRONESCU GRIGORE
22. ANDRONESCU ŞERBAN
23. ANONIMUL BRÂNCOVENESC
24. ANTIFON
25. ANTOLOGHION LIT. LITURG
26. ANTONIE
27. APOCALIPS vezi BIBLIE
28. APOCALIPSUL MAICII DOMNULUI
29. APOCRIF
30. APOCRIFE, LIT. APOCR.
31. APOSTOL, APOSTOLUL 1683
32. ARCHIRIE ŞI ANADAN
33. ARHONDOLOGIE
34. ARITMOLOGHION (V. MILESCU)
35. ASACHI LAZĂR
36. AXINTE URICARUL
37. AZARIE CRONICAR
38. BARBOVSCHI
39. BAROC
40. BELDIMAN ALEXANDRU
41. BELETRISTICĂ VECHE ROMÂNEASCĂ
42. BERTOLDO
43. BESTIAR
44. BIBLIA ŞI CĂRŢILE EI
45. BIBLIE 1688; BIBLIA DE LA BLAJ
46. BIZANTIN – BIZANTINISM
47. BOB IOAN
48. BOLNIŢĂ
49. BRANCOVICI GHEORGHE
50. BUCOAVNĂ
51. CALENDAR
52. CALLIMACHI GAVRIIL
53. CANON
54. CANTA ION
55. CANTACUZINO CONSTANTIN
56. CANTACUZINO MIHAI
57. CANTECE CAMPENESTI CU GLASURI ROMANEŞTI
58. CANTEMIR ANTIOH
59. CANTEMIR DIMITRIE
60. CARTE CU ÎNVĂŢĂTURĂ
61. CARTE CU MULTE ÎNTREBĂRI
62. CARTE DE CÂNTECE (1570–1573)
63. CARTE DE CITIRE
64. CARTE DE ÎNVĂŢĂTURĂ
65. CĂRŢI POPULARE
66. CĂRŢI ŞI GRAVURI
67. CATAGRAFIE
68. CATAVASIER
69. CATAVASIER, vezi LIT. LITURG.
70. CATEHISM

71. CATEHISM, CATEHISMUL CALVINESC 1640 vezi LIT. DOGM. DIDACTICĂ
72. CATENĂ
73. CAVALIOTI TEODOR
74. CAZANIE-DIDAHIE, OMILIE vezi şi LIT. OMILETICĂ
75. CEASLOV vezi şi LIT. LITURGICĂ
76. CELE 12 VISE ALE LUI MAMER
77. CENOBITIC – IDIORITMIC
78. CHEIA ÎNŢELESULUI 1678 vezi şi LIT. EXEGETICĂ
79. CHESARIE RÂMNICEANU vezi RÂMNICEANU
80. CHILIE
81. CHIRIAC DE LA MÂN. SECU IEROMONAH
82. CLIMENT
83. CODEX NEAGOEANUS CODICE vezi ALEXANDRIA
84. CODEX STURDZANUS CODICE
85. CODICE – CODEX – MISCELANEU
86. CODICE – PRIMELE ÎN LIMBA ROMÂNĂ
87. CODICELE VORONEŢEAN
88. COLOŞI VASILE
89. CONDAC vezi şi LIT. IMNOGR.
90. CONDICA vezi şi LIT. DOC.
91. COPIST – COPII
92. CORBEA TEODOR
93. CORESI DIACONUL
94. CORNELI IOAN
95. COSMOGRAFII
96. COSTACHI VENIAMIN
97. COSTIN MIRON
98. COSTIN NICOLAE
99. COTORE GHERONTIE
100. CRIMCA ANASTASIE
101. CRIPTOGRAMĂ vezi şi COPIŞTI
102. CRITEANUL (CRETANUL) NEOFIT
103. CRONICĂ
104. CRONICA ANONIMĂ A MOLDOVEI, GHICULEASCĂ, PSEUDOAMIRAS 1661–1729
105. CRONICA ANONIMĂ RACOVIŢEANĂ v. PSEUDOMUSTE 1661–1729
106. CRONICA BUHUŞEASCĂ v. CRONICA ANONIMĂ RACOVIŢEANĂ
107. CRONICA BUZEŞTILOR
108. CRONICA DOMNIEI LUI MIHAI VITEAZUL
109. CRONICA LUI MACARIE ZAIM
110. CRONICA LUI MATEI BASARAB
111. CRONICA LUI ŞTEFAN CEL MARE
112. CRONICA MOLDO-GERMANĂ
113. CRONICA MOLDO-POLONĂ
114. CRONICA MOLDO-RUSĂ
115. CRONICA PARALELĂ
116. CRONICĂ RIMATĂ vezi şi LIT. VERSIF.
117. CRONICA SPUSĂ PE SCURT A LUI ŞTEFAN DIN MILA LUI DUMNEZEU VOIEVOD AL ŢĂRILOR MOLDOVEI ŞI VALAHIEI
118. CRONICĂ, CRONICAR, LETOPISEŢ
119. CRONICI ŞI POVESTIRI ROMÂNEŞTI VERSIFICATE
120. CRONOGRAF
121. CTITOR
122. CTITORI: DOMNI, BOIERI, ŢĂRANI, ORĂŞENI, OBŞTI, MÂNĂSTIRI ...
123. CULTURĂ ORALĂ, SPECII ATESTATE ÎN CULT. VECHE ROMÂNEASCĂ
124. CURTEA DOMNEASCĂ
125. CUVÂNT DE ÎMBLARE PRE LA MUNCI vezi şi LIT. ESH.

126. CUVÂNT DE ÎNGROPARE vezi şi LIT. OMIL.
127. DAMASCHIN DE RÂMNIC
128. DANIIL MITROPOLIT (SEC. 18)
129. DANIIL PANONIANUL
130. DĂRMĂNESCU IORDACHE DARIE
131. DECALOG BIBLIE
132. DEDICAŢIE – ÎNCHINARE CĂTRE ...
133. DEL CHIARO ANTONIO MARIA
134. DESCRIERI DE CĂLĂTORII
135. DESIDERIE
136. DIATĂ vezi şi LIT. DOCUMENTELOR
137. DIDAHIE
138. DIONISIE ECLESIARHUL
139. DOBRESCU IOAN DE LA BATIŞTE
140. DOSOFTE MITROPOLITUL
141. DRĂGHICI MANOLACHI
142. DRAGOŞ COMAN
143. DUMNEZEIASCA LITURGHIE 1679 vezi şi LIT. LITURGICĂ
144. ECTENIE
145. EFREM EPISCOP (SEC. 17)
146. EFTIMIE (CRONICA)
147. ENCHIRIDON
148. ENCOMIASTIC vezi şi LIT. ORAT.
149. EPITAF vezi şi LIT. INSCRIPŢII
150. ERMINIE
151. EROTOCRITUL
152. ESCHATOLOGIE
153. ESOPIA
154. ETIOPICA
155. EUSTATIE
156. EUSTATIEVICI DIMITRIE
157. EUSTRATIE LOGOFĂTUL
158. EVANGHELIAR – TETRAEVANGHEL
159. EVANGHELIE ÎNVĂŢĂTOARE vezi şi CARTE CU ÎNVĂŢĂTURĂ
160. EVANGHELIE, EVANGHELIA 1682, EVANGHELIA ÎNVĂŢĂTOARE 1642, EVANGHELIE ÎNVĂŢĂTOARE 1644, vezi şi TETRAEVANGHEL
161. EVANGHELISTAR
162. EVUL MEDIU
163. EX – LIBRIS
164. EX – VOTO
165. EXEGEZĂ vezi şi LIT. DOGM. EXEGETICĂ
166. FAPTELE APOSTOLILOR
167. FERECĂTURĂ
168. FILACTER
169. FILARET DE RÂMNIC
170. FILARET II MITROP.
171. FILDEŞ
172. FILEROT ŞI ANTHUSA
173. FILIGRAN
174. FILIP MALER
175. FILOTEI LOGOFĂT ŞI APOI MONAH
176. FILSTICH JOHANN
177. FIZIOLOG
178. FLOAREA DARURILOR
179. FLOR POPA vezi şi COPIŞTI, MANUSCRISE MINIATE
180. FOLETUL NOVEL
181. FOLIUM vezi şi MANUSCRISE
182. FRANCK VON FRANCKENSTEIN
183. FRONTISPICIU
184. FULEA MOISE
185. GAVRIL IEROMONAHUL (PICTOR)
186. GAVRIL PROTUL VIAŢA PATRIARHULUI NIFON
187. GAVRIL TROTUŞAN (MARE LOGOFĂT)
188. GAVRIL URIC (MINIATURIST)
189. GEORG KRAUS
190. GERGELY DE CSOKOTIŞ VASILE
191. GHENADIE COZIANUL

192. GHEORGACHI LOGOFĂTUL
193. GHERASIM
194. GHERONTIE
195. GHERVASE (MINIATURIST)
196. GHEUCA LEON
197. GLIGORIE (PICTOR) vezi şi LIT. ŞI ICONOGR.
198. GOTIC – ROMANIC vezi şi STIL. ARHITECT.
199. GRAVURĂ
200. GRECEANU RADU
201. GRECEANU ŞERBAN
202. GRECIANU NICODIM
203. GRIGORE DASCĂLU
204. GRIGORE DESIDIS
205. GRIGORE DIN MĂHACI
206. GRIGORE II
207. GRIGORE RÂMNICEANU
208. GRIGORE ROŞCA (MITROPOLIT)
209. GROMOVNIC
210. HAGIOGRAFIE – VIEŢI
211. HALICI MIHAIL
212. HALIMA
213. HÂRTIE
214. HERB, STEMĂ, VERSURI
215. HORGA–POPOVICI N.
216. HRAM
217. HRISMOLOGHION – CARTEA PROFEŢIILOR - MILESCU
218. HRISOV vezi şi LIT. DOC.
219. HRISTACHE PITARUL
220. HRISTOITIA vezi şi LIT. EDIFICARE
221. HRONOLOGIE (TEODOSIE BARBOVSCHI)
222. IACOV PUTNEANUL
223. ICOS, IMN, PARACLIS vezi şi LIT. IMNOGRAFICĂ
224. IDIORITMIC
225. IGNAŢIE
226. ILARION
227. IMAGINAR – IMAGINE
228. IMAGINAR MEDIEVAL
229. IMBERIE ŞI MARGARONA
230. IMN DE LAUDĂ vezi şi LIT. IMN.
231. ÎNCEPUTUL SCRISULUI ÎN LIMBA ROMÂNĂ
232. INCUNABUL
233. INDEX (CĂRŢILE ÎNTERZISE – N. CARTOJAN)
234. ÎNDREPTAREA LEGII 1652
235. INIŢIALĂ
236. INOCHENTIE
237. ÎNTREBĂRI ŞI RĂSPUNSURI
238. ÎNTREBĂRILE LUI PANAIOT
239. ÎNVĂŢĂTURILE LUI NEAGOE BASARAB
240. IOAN (PICTOR) vezi şi LIT. ŞI ICONOGR.
241. IOAN DE LA BATIŞTE DOBRESCU
242. IOAN TĂUTU (MARE LOGOFĂT)
243. IOAN ZOBA DIN VINŢ
244. ION ROMÂNUL
245. IOREST ILIE (SEC. 17)
246. IOSIF EPISC.
247. ISAC
248. ISAIA
249. ISAIA, EPISCOP (SEC. 16)
250. ISPISOC - MANUSCRISE vezi şi LIT. DOC.
251. ISTORIA CNEAZULUI POTEMKIN CELUI CE-AU RĂPĂUSAT ÎN ŢARA MOLDOVII
252. ISTORIA LUI CONSTANTIN VODĂ BRÂNCOVEANUL
253. ISTORIA LUI HERODOT (IRODOT)
254. ISTORIA LUI IORDACHE STAVARACHE BIV VEL SPĂTAR ŞI BAŞI CAPICHIHALA AL ŢĂRII MUNTENEŞTI

255. ISTORIA LUI POLIŢION
256. ISTORIA LUI SKINDER ÎMPĂRAT
257. ISTORIA POAMELOR
258. ISTORIA ŢĂRÂI RUMÂNEŞTI DE LA LEATU 1769 ŞI A BUCUREŞTILOR SĂRACII
259. ISTORIA ŢĂRÂI RUMÂNEŞTI DE LA OCTOMBRIE 1688 = ANONIMUL BRÂNCOVENESC
260. ISTORIA ŢĂRII RUMÂNEŞTI DĂ LA LEAT 1769 vezi *supra*
261. ISTORIA TROADEI
262. ISTORIA VOIEVODULUI HANGERLI
263. ISTORIE CE AU SCOS DOMNILOR ŞI BOIERILOR
264. ISTORIE DI PATIMA GĂLAŢILOR
265. ISTORIIA ŢĂRÂI RUMÂNEŞTI DE CÂND AU DESCĂLECAT PRAVOSLAVNICII ... vezi LET. CANT.
266. ISTORIOGRAFIE, CRONICĂ, LETOPISEŢ
267. IVIREANUL ANTIM
268. IZVOD
269. JIVCOVICI SINESIE
270. KOGĂLNICEANU ENACHE
271. LATIN – LATINITATE
272. LAURENTIE IEROMONAH
273. LAVSAICON vezi şi LIT. ASCET.
274. LEGENDĂ (v. CUVÂNT)
275. LEMNUL CRUCII
276. LETOPISEŢ
277. LETOPISEŢUL ANONIM AL MOLDOVEI 1733–1774 v. PSEUDO ENACHE KOGĂLNICEANU
278. LETOPISEŢUL ANONIM AL ŢĂRII MOLDOVEI 1661–1709 v. PSEUDO-NICOLAE COSTIN
279. LETOPISEŢUL CANTACUZINESC
280. LETOPISEŢUL DE CÂND S-A ÎNCEPUT CU VOIA LUI DUMNEZEU ŢARA MOLDOVEI
281. LETOPISEŢUL DE LA BISTRIŢA
282. LETOPISEŢUL DE LA PUTNA
283. LIT. ŞI HERALDICĂ
284. LITERATURĂ APOCRIFĂ
285. LITERATURĂ ASCETICĂ
286. LITERATURĂ ASTROLOGICĂ, DE PREVESTIRE
287. LITERATURĂ BIZANTINĂ
288. LITERATURĂ DE EDIFICARE – OGLINZI, HRISTOITII
289. LITERATURĂ DIDACTICĂ
290. LITERATURA DOCUMENTELOR, DIATE etc.
291. LITERATURĂ DOGMATICĂ ŞI EXEGETICĂ
292. LITERATURĂ EPISTOLARĂ
293. LITERATURĂ ESHATOLOGICĂ
294. LITERATURĂ IMNOGRAFICĂ RELIGIOASĂ
295. LITERATURĂ ÎN SLAVONĂ vezi şi SLAVONĂ BISERICEASCĂ, SLAVĂ VECHE
296. LITERATURA INSCRIPŢIILOR
297. LITERATURA ÎNSEMNĂRILOR
298. LITERATURĂ JURIDICĂ
299. LITERATURĂ LITURGICĂ, LITURGHIE, LITURGHIER, LITURGHIER AROMÂNESC
300. LITERATURĂ OMILETCĂ
301. LITERATURĂ ORATORICĂ
302. LITERATURĂ PARENETICĂ
303. LITERATURĂ ROMÂNĂ LA MUNTELE ATHOS
304. LITERATURĂ ŞI FOLCLOR
305. LITERATURĂ ŞI ICONOGRAFIE
306. LITERATURĂ ŞI MUZICĂ
307. LITERATURĂ ŞI TEATRU

308. LITERATURĂ VERSIFICATĂ
309. LITOGRAFIE, CARTE ŞI GRAVURĂ
310. LITURGHIER vezi LIT. LITURGICĂ
311. LIUBAVICI DIMITRIE TIPOGRAF
312. LUCA ARBORE, CTITOR
313. LUCA DIN CIPRU, MITROP. (SEC. 16–17)
314. LUDESCU STOICA
315. LUNIC vezi și LIT. ASTR.
316. MACARIE (CRONICAR)
317. MACARIE (TIPOGRAF)
318. MACARIE 1,2,3
319. MACEDONEANUL MELETIE vezi şi MELETIE
320. MÂNĂSTIRE (v. SCRIPTORIU)
321. MĂNĂSTIRE, SCHIT, BOLNIȚĂ, TRAPEZĂ, SCRIPTORII
322. MÂNTUIREA PĂCĂTOŞILOR
323. MANUSCRIS ... URIC, SURET, IZVOD ...
324. MANUSCRISE CU TEXTE MUZICALE
325. MANUSCRISE MINIATE
326. MANUSCRISE ROMÂNE ÎN STRĂINĂTATE
327. MANUSCRISUL DE LA IEUD
328. MARDARIE COZIANUL
329. MĂRIŞESCU TEODOR
330. MARTIR – MUCENIC
331. MĂRTURISIREA DE CREDINŢĂ vezi MOVILĂ PETRU
332. MARTYRION
333. MATEI AL MIRELOR
334. MATEIAŞ (PICTOR)
335. MĂZĂREANU VARTOLOMEI
336. MAZILIREA LUI ALEXANDRU MORUZI DIN DOMNIA ŢĂRII ROMÂNEŞTI
337. MICLE VENIAMIN
338. MICU-KLEIN IOAN INOCENŢIU
339. MILESCU NICOLAE SPĂTARU
340. MINEI
341. MINIATURĂ
342. MISAIL CĂLUGĂRUL
343. MISCELANEU CODEX, MANUSCRIS
344. MISSALE (LITURGHIER CATOLIC)
345. MISTRJAN (SCULPTOR) ?
346. MITROFAN
347. MOAŞTE (SMB)
348. MOLITVELNIC vezi şi LIT. LITURG.
349. MONAHISM (ASCETISM) (vezi şi LITERATURĂ ASCETICĂ – SCARA LUI IOAN SCĂRARUL, de pildă)
350. MONORAI IOAN
351. MOVILĂ GRIGORE MITROPOLIT
352. MOVILĂ PETRU MITROPOLIT
353. MOXA MIHAIL
354. MUSTE NICOLAE DIACUL
355. MUZICĂ MEDIEVALĂ
356. MYSTIRIO SAU SACRAMENT 1651 vezi şi LIT. LITURG.
357. NAUM RÂMNICEANU
358. NEACŞU DIN CÂMPULUNG SCRISOAREA
359. NECULCE IOAN
360. NEOFIT CRETANUL
361. NICETA DE REMESIANA, SFÂNTUL vezi şi SCRIITORI STRĂROMÂNI
362. NICHIFOR
363. NICHITA (PICTOR)
364. NICODIM
365. NICODIM (MINIATURIST)
366. NICODIM DE LA PUTNA (SEC. 15)
367. NICODIM DE LA TISMANA (SEC. 13–14)
368. NICOLAE STOICA DE HAŢEG

369. NOMOCANON – vezi şi LIT. JURIDICĂ
370. NOUL TESTAMENT vezi şi BIBLIA
371. OCCISIO GREGORII VODAE
372. OCTOIH - vezi şi LIT. LITURG.
373. OLAHUS NICOLAE
374. OMILIE – OMILETIC vezi şi LIT. OMILETICĂ
375. OPIZ MARTIN
376. ORAŢIE - vezi şi LIT. ORAT.
377. ORAŢIE FUNEBRĂ (CUVÂNT DE ÎNGROPĂCIUNE, PROPOVEDANIE)
378. ORATORIE vezi şi LIT. ORAT.
379. ORDIN CĂLUGĂRESC
380. PAHOMIE (MINIATURIST)
381. PALAMED
382. PALIA DE LA ORĂŞTIE
383. PALIA ISTORICĂ
384. PALIE vezi şi BIBLIE
385. PALIMPSEST MANUSCR.
386. PANDECTE
387. PANEGIRIC, vezi şi LIT. ORAT.
388. PARABOLĂ
389. PARACLIS
390. PARAFRAZĂ
391. PARENETIC vezi şi LIT. PAREN.
392. PARIMIAR
393. PARIMIE
394. PATERIC
395. PATRIARHUL PARTENIE
396. PENTATEUCH vezi şi BIBLIE
397. PENTICOSTAR vezi şi LIT. LITURG.
398. PERICOPĂ
399. PETROVAY NICOLAE
400. PETROVICI NAUM
401. PETRU CERCEL
402. PICU PĂTRUŢ
403. PILDĂ
404. PILDE FILOSOFEŞTI
405. PISANIE vezi şi LIT. INSCR.
406. PLÂNGERE (TRENOS)
407. PLÂNGEREA SFINTEI MÂNĂSTIRI A SILVAŞULUI DIN EPARHIA HAŢĂGULUI DIN PRISLOP
408. POEM CRONOLOGIC
409. POEZIE VECHE ROMÂNEASCĂ
410. POGOR VASILE COMISUL
411. POGRIBANIA PREOŢILOR 1650 vezi şi LIT. LITURGICĂ
412. POLIELEU
413. POLITIPAJ
414. POMELNIC
415. POP ŞTEFAN
416. POPA FLOR (SEC. 18) vezi FLOR, MANSCR. MINIATE
417. POPA IANE
418. POPESCU RADU
419. POPOVICI EUSTATIE
420. POPOVICI SAVA
421. POVESTEA DE JALE ŞI PRE SCURT ASUPRA MORŢII A PREACINSTITULUI CONSTANDIN CANTACUZINO, MARELUI POSTELNIC AL ŢĂRII RUMÂNEŞTI
422. POVESTIRE DESPRE LEMNUL CRUCII
423. POVESTIRI ISTORICE ÎN VERSURI
424. POVESTIRI DESPRE DRACULA VOIEVOD
425. PRALE IOAN
426. PRAVILĂ
427. PRAVILA DE LA GOVORA vezi şi LIT. JURIDICĂ
428. PRAVILA RITORULUI LUCACI vezi şi LIT. JURIDICĂ
429. PRAVILELE ÎMPĂRĂTEŞTI 1644 vezi şi LIT. JURIDICĂ
430. PRAVOSLAVNIC
431. PREDOSLOVIE
432. PREOT MIHAI (sec. 16 – inc. 17)

433. PROLOG, PROLOAGE
434. PROLOG, PREFAŢĂ, PREDOSLOVIE
435. PROPOVEDANIE, – CUVÂNTARE FUNEBRĂ (v. OMILIE)
436. PROSCHINITAR
437. PROZA ORATORICĂ
438. PSALM – PSALTIRE
439. PSALTICHIE
440. PSALTIRE 1651, „PSALTIREA DE-NŢĂLES” etc. vezi şi BIBLIE
441. PSALTIREA HURMUZACHI/ PSALTIREA SCHEIANĂ/ PSALTIREA VORONOŢEANĂ
442. PSEUDO-AMIRAS vezi CRONICA ANONIMĂ A MOLDOVEI 1661–1721
443. PSEUDO-ENACHE KOGĂLNICEANU vezi. LETOPISEŢUL ANONIM AL MOLDOVEI 1733–1774
444. PSEUDO NICOLAE COSTIN vezi. LETOPISEŢUL ANONIM AL ŢĂRII MOLDOVEI 1661–1709
445. PSEUDOMUSTE vezi CRONICA ANONIMĂ RACOVIŢEANĂ 1661–1729
446. PSICHOMAHIE, PSY(C) HOMA(C))HIA
447. RAFAIL
448. RÂMNICEANU CHEZARIE
449. RÂMNICEANU GRIGORE
450. RANGURI BOIEREŞTI (COSTIN, CANTEMIR) vezi CURTEA DOMNEASCĂ
451. RENAŞTERE
452. ROJDANIC vezi şi LIT. ASTR.
453. ROMANIC vezi şi STILURI ARHIT
454. RUDEANU TEODOSIE
455. RUGĂCIUNE
456. SACOS vezi şi VEŞMINTE PREOŢEŞTI
457. ŞAPTE TAINE 1644, vezi şi LITERATURĂ DOGMATICĂ
458. SARCOSI (CARNAŢIA DIN ICOANĂ) vezi şi LIT. ŞI ICONOGRAFIE
459. SCHIT
460. SCLIVISIRE
461. ŞCOALĂ
462. ŞCOALĂ vezi şi LIT. DIDACTICĂ
463. SCRIITORI STRĂROMÂNI
464. SCRIITURĂ
465. SCRIPTORII
466. SCRIS/LECTURĂ (ORAL)
467. SCRISOARE – EPISTOLĂ vezi şi LIT. EPISTOLARĂ
468. SIMION DASCĂLU
469. SIMION ŞTEFAN
470. SINAXAR
471. SINDIPA
472. SION
473. SLAVONĂ (SLAVONĂ BISERICEASCĂ, SLAVĂ VECHE) vezi şi LIT. ÎN SLAVONĂ
474. ŞOANUL PETCU
475. SOCOTEANU GRIGORE
476. SOFRONIE (PICTOR) vezi şi LIT. ŞI ICONOGR.
477. SOMMER JOHANNES
478. SPIRIDON DE LA PUTNA
479. STAICU GRĂMĂTICUL
480. STAMATELOS KOTRONAS (PICTOR) vezi şi LIT. ŞI ICONOGR.
481. STAMATI IACOB
482. STANCIUL
483. STAVRINOS
484. STIHURI LA STEMĂ
485. STIHURILE PREAÎNĂLŢATULUI DOMN

ALEXANDRU CONSTANTIN MORZI VOIEVOD
486. STILURI ARHITECTONICE vezi şi GOTIC, ROMANIC
487. STOICA NICOLAE DE HAŢEG
488. STRASTNIC vezi şi LIT. LITURG.
489. STRELBIŢCHI MIHAIL
490. SURET
491. TÂLCUL EVANGHELIILOR vezi şi LIT. LITURG.
492. TÂRNOSANIE 1652 vezi şi LIT. LITURG.
493. TEATRU MEDIEVAL
494. TEMPEA RADU
495. TEODOR IVANOVICI CORBE
496. TEODOROVICI IOAN
497. TEODOSIE
498. TEOFIL
499. TETRAEVANGHEL/ EVANGHELIAR SL. ROM. Vezi şi LIT. LITURG.
500. TEXTURĂ
501. TINCOVICI IOAN
502. TIPAR, TIPĂRITURI ETC.
503. TIPARNIŢĂ
504. TIPOGRAF – TIPOGRAFIE
505. TIRAJ
506. TOADER DIN FELDRU
507. TOMA (PICTOR)
508. TRAPEZĂ
509. TREPETNIC vezi şi LIT. ASTR.
510. TROPAR
511. TYPOS, TYPOLOGIE
512. UDRIŞTE NĂSTUREL
513. UMANISM
514. URECHE GRIGORE
515. URIC – URICAR
516. URIC GAVRIL
517. URICARIUL AXINTE
518. VĂCĂRESCU IANACHE
519. VARLAAM MITROPOLITUL
520. VARLAAM ŞI IOASAF
521. VÂRNAV VASILE
522. VASILE DE LA POIANA MĂRULUI
523. VASILE DIN BRAŞOV
524. VASILE PROTOPOPUL
525. VASILIOLOGHION vezi MILESCU
526. VELICICOVSKI PAISIE
527. VENIAMIN COSTACHI
528. VERSIFICAŢIE – LIT. VERSIFICATĂ
529. VERSURI LA MORŢI
530. VERSURI PENTRU MOARTEA DOMNULUI GRIGORE GHICA, ÎNTÂMPLATĂ LA ANUL 1777, OCTOMBRIE 1
531. VEŞMÂNTUL LUI HRISTOS
532. VEŞMINTE PREOŢEŞTI
533. VIAŢA LUI ALEXIE, OMUL LUI DUMNEZEU vezi şi HAGIOGRAFII
534. VIAŢA SF. HRISTOFOR
535. VIAŢA SF. ECATERINA
536. VIAŢA SF. GHEORGHE
537. VIAŢA SF. VASILE CEL NOU
538. VIEŢI – HAGIOGR.
539. VIEŢI DE SFINŢI SALOI
540. VIGNIETĂ
541. VIRTUŢILE CARDINALE
542. VIRTUŢILE TEOLOGALE
543. VOILEANU MATEI
544. XILOGRAVURĂ
545. ZAPIS vezi şi LIT. DOC.
546. ZILOT ROMÂNUL
547. ZOBA IOAN DIN VINŢ
548. ZODIAC
549. ZUGRAV – ZUGRĂVEALĂ

B. Cecetători ai literaturii române vechi și periodice

1. ADAMESCU GHEORGHE
2. ALEXIANU AL.
3. ALMANAHUL LITERAR AL PRESEI DIN ROMÂNIA ŞI AL CELEI ROMÂNEŞTI DE PRETUTINDENI, BUCUREŞTI 1926
4. ALMAŞ D.
5. AMZULESCU ALEXANDRU I.
6. ANALELE ACADEMIEI ROMÂNE
7. ANDREESCU ANA
8. ANDREESCU ŞT.
9. ANDRIESCU AL.
10. ANGHELESCU MIRCEA
11. ANINEANU MARTA
12. ANTON MANUELA
13. ANUAR DE ETNOLOGIE, ARTĂ, LINGVISTICĂ
14. ANUARUL INSTITUTULUI XENOPOL
15. ARAMĂ DALILA
16. ARHIVA PENTRU REFORMĂ ŞI ŞTIINŢĂ SOCIALĂ (1919–1943)
17. ARHIVA ROMÂNEASCĂ
18. ARHIVA SOCIETĂŢII ŞTIINŢIFICE ŞI LITERARE DIN IAŞI
19. ARHIVELE OLTENIEI
20. ATENEUL ROMÂN. REVISTĂ MENSUALĂ. ŞTIINŢE, LITERE, ARTE
21. ATHANASESCU MANUELA (MANUELA TĂNĂSESCU)
22. AURORA ROMÂNĂ ORGAN BELETRISTIC-LITERAR AL „SOCIETĂŢII PENTRU CULTURA ŞI LITERATURA ROMÂNĂ DIN BUCOVINA”
23. AVRAM MIRCEA
24. BABEȚI ADRIANA
25. BACÂRU LIVIA
26. BALCANIA
27. BALMUȘ PAVEL
28. BARAC IOAN
29. BARBOVSKI
30. BARBU VIOLETA
31. BÂRSAN CRISTINA
32. BÂRSĂNESCU ȘTEFAN
33. BĂDĂRĂ DORU
34. BĂLAȘA DUMITRU
35. BĂLCESCU NICOLAE
36. BĂNULESCU – BODONI G.
37. BĂRBULESCU CORNELIU
38. BĂRBULESCU ILIE
39. BEJU IOAN
40. BELDIMAN ALEXANDRU
41. BELOBROVA OLGA
42. BERICHTE SALZBURG
43. BERZA MIHAI
44. BEȘLEAGĂ VLADIMIR
45. BEZA MARCU
46. BEZDECHI ȘTEFAN
47. BEZVICONI GHEORGHE
48. BIANU IOAN
49. BIBLIOGRAFIA ROMÂNĂ
50. BIBLIOTECA OMULUI DE GUST
51. BINDER ȘTEFAN
52. BISERICA ORTODOXĂ ROMÂNĂ
53. BISTRIȚIANU ALEXANDRU
54. BOABE DE GRÂU
55. BOBÂNĂ GHEORGHE
56. BOBULESCU CONSTANTIN
57. BODOGAE TEODOR
58. BOGACI GHEORGHE
59. BOGDAN IOAN
60. BOGDAN DAMIAN P.
61. BOGREA VASILE
62. BRĂTULESCU VICTOR

63. BRV
64. BUCUR SEBASTIAN BARBU
65. BUCUŢA EMANOIL
66. BUHOCIU OCTAVIAN
67. BULAT IOANA
68. BULAT TOMA
69. BULETINUL CĂRŢII, BULETIN EDITORIAL
70. BULETINUL COMISIUNII MONUMENTELOR ISTORICE
71. BULETINUL EDITURILOR SOCEC ALCALAY
72. BULETINUL INSTITUTULUI DE FILOLOGIE ROMÂNĂ ALEXANDRU PHILIPPIDE
73. BULETINUL INSTITUTULUI DE LITERATURĂ
74. BULETINUL INSTITUTULUI DE ŞTIINŢE FILOLOGICE DIN ROMÂNIA
75. BULETINUL INSTITUTULUI DE STUDII LATINE
76. BULETINUL SOCIETĂŢII SCRIITORILOR ROMÂNI
77. BULETINUL SOCIETĂŢII DE ŞTIINŢE FILOLOGICE DIN RSR (1976-CONTINUĂ?) RED. ŞEF HANGIU
78. BULETINUL SOCIETĂŢII FILOLOGICE (1905–1907) RED. OVID DENSUSIANU, COLAB. I. A. CANDREA
79. BULETINUL TRIMESTRIAL AL PUBLICAŢIILOR DIN ROMÂNIA (1927–1928) ED. DE INST. DE LITERATURĂ ŞI BIBLIOGRAFIE DIN ROMÂNIA, RED. GH. ADAMESCU
80. BULUŢĂ GH.
81. BURAC IOAN
82. BUSUIOCEANU ALEXANDRU
83. BYCK J.
84. CAMARIANO – CIORAN ARIADNA
85. CAMARIANO NESTOR
86. CÂNDEA VIRGIL
87. CÂNDEA ROMULUS (SIBIU)
88. CANDREA I.A.
89. CARACAŞ R.
90. CARACOSTEA DUMITRU
91. CARAGIU – MARIOŢEANU MATILDA
92. CARDAŞ GHEORGHE
93. CARTOJAN NICOLAE
94. CAZACU B.
95. CĂLINESCU G.
96. CĂRŢI POPULARE
97. CĂRŢI POPULARE (SERIA INSTIT. DE LINGVISTICĂ)
98. CELAC TATIANA
99. CERCETĂRI LITERARE - CARTOJAN
100. CERCETĂRI DE LIMBĂ ŞI LITERATURĂ. SOCIETATEA DE ŞTIINŢE FILOLOGICE DIN RSR. FILIALA ORADEA (1968–1971)
101. CERCETĂRI DE LIMBĂ ŞI LITERATURĂ. SOCIETATEA DE ŞTIINŢE FILOLOGICE DIN RSR. FILIALA SIBIU (1981 ...)
102. CERNOVODEANU PAUL
103. CHELTUIALĂ VASILE
104. CHIHAIA PAVEL
105. CHIPER MARIETA
106. CHIRIAC VLAD
107. CHIȚIMIA I.C.
108. CHIVU GH.
109. CIOBANU ȘTEFAN
110. CIOBANU LAZĂR
111. CIOCULESCU ȘERBAN
112. CIOPRAGA CONSTANTIN
113. CIORĂNESCU A.
114. CIPARIU TIMOTEI
115. CIRIMPEI VICTOR

116. CIUBOTARIU SILVIA
117. CIUBOTARU ION H
118. CIUBOTARU IULIU
119. CIUCHINDEL CONSTANTIN
120. CIZEK ALEX
121. COCORA GABRIEL
122. COLUMNA LUI TRAIAN
123. COMAN IOAN
124. CORFUS ILIE
125. CORNELI IOAN
126. COROBAN VASILE
127. CRĂCIUN I.
128. CRĂCIUNAŞ IRINEU
129. CREL
130. CRESTOMAŢIE DE LITERATURE ROMANA VECHE
131. CREŢEANU RADU
132. CRISTACHE PANAIT IOANA
133. CRISTEA VALERIU
134. CRONICARUL 1931–1932
135. CRONŢ G. H.
136. CURTICĂPEANU DOINA
137. DABIJA NICOLAE
138. DACIA LITERARĂ
139. DACOROMANIA. BULETINUL MUZEULUI LIMBII ROMÂNE
140. DANIELOPOL CORNELIA
141. DAS LITERARISCHE RUMÄNIEN. ORGAN FÜR VERBREITUNG DER RUMÄNISCHEN LITERATUR, GESCHICHTE UND VOLKSKUNDE
142. DEMENY LUDOVIC
143. DEMENY LIDIA
144. DENSUSIANU ARON
145. DENSUSIANU NICOLAE
146. DENSUSIANU OVID
147. DIMA ELENA
148. DIMA-DRĂGAN CORNELIU
149. DIMITRESCU FLORICA
150. DIMITRIE DAN
151. DIMITRIU TOMA
152. DIN MOLDOVA
153. DINULESCU ȘTEFAN
154. DIPLOMATARUM ITALIAN
155. DOBRE-BOGDAN CRISTINA
156. DOBRESCU NICOLAE
157. DODIȚĂ GH.
158. DRĂGANU N.
159. DRIMBA VLADIMIR
160. DROUHET CHARLES
161. DUDAȘ FLORIAN
162. DURĂ IOAN
163. DUȚU ALEXANDRU
164. DVOICENCO–MARKOVA EUFROSINA
165. ELIADE MIRCEA
166. ELIAN ALEXANDRU
167. EMINESCU MIHAI
168. ENĂCEANU GHENADIE
169. ERBICEANU CONST.
170. ERMURATSKII VASILE
171. EŞANU ANDREI
172. FILTSICH SAMUEL
173. FLOAREA DARURILOR
174. FLORESCU VASILE
175. FLORESCU NICOLAE
176. FOAIA SOCIETĂŢII „ROMÂNISMUL”
177. FOAIE DE STORIE ROMÂNĂ
178. FOIŢA DE ISTORIE ŞI LITERATURĂ
179. FURTUNĂ DUMITRU
180. GÂDEI A. I.
181. GAFTON M.
182. GALDI LASZLO
183. GASTER M.
184. GAVRA ALEXANDRU
185. GAZETA CĂRŢILOR
186. GAZETA DE TRANSILVANIA
187. GĂZDARU DUMITRU
188. GEORGESCU – TISTU N.
189. GEORGESCU MAGDALENA

190. GHERMAN MIHAI ALIN
191. GHEŢIE ION
192. GHINKULOV IACOB
193. GHIUŞ BENEDICT
194. GIURESCU C.
195. GIURESCU C.C.
196. GLASUL BISERICII
197. GLASUL PATRIEI. ORGAN AL COMITETULUI ROMÂN PENTRU REPATRIERE (BERLIN 10 DEC. 1955. MAI 1972) COLAB. VIRGIL CÂNDEA, DAN ZAMFIRESCU ...
198. GLOBUL. FOAIE ILUSTRATĂ PENTRU FAMILII
199. GLORIA ROMÂNIEI. REVISTĂ LITERARĂ, ILUSTRATĂ, LUNARĂ
200. GOLESCU DINICU
201. GOLESCU IORDACHE
202. GOLESCU MARIA
203. GOROVEI ŞTEFAN S.
204. GRAI ŞI SUFLET. REVISTA INSTITUTULUI DE FILOLOGIE ŞI FOLCLOR
205. GRAIUL ROMÂNESC. ORGAN AL SOC. „GRAIUL" (IAN. 1927 – DEC. 1934) COLAB. TH. CAPIDAN, P. P. PANAITESCU
206. GRAMA PETRE
207. GRECESCU CONSTANT
208. GRECIANU ŞT. D.
209. GRECU VASILE
210. GREGORIAN M.
211. GRIGORE DESIDIS
212. GRIGOROVICI VICTOR
213. GURUIANU V.
214. HÂJDEU ALEX
215. HANEŞ PETRE
216. HASDEU BOGDAN PETRICEICU
217. HODOŞ NERVA
218. HODOŞ ENEA SILVIU
219. IAŢIMIRSKII A.
220. IBRĂILEANU GARABET
221. ILIEŞ AURORA
222. ION CREANGĂ. REVISTĂ DE LIMBĂ, LITERATURĂ ŞI ARTĂ POPULARĂ
223. IONESCU IOAN
224. IORDAN IORGU
225. IORGA NICOLAE
226. ISPAS SABINA
227. ISTRATE ION I.
228. IUFU IOAN
229. IVAN IOAN
230. IVĂNESCU GH.
231. JARNIK JAN URBAN
232. JIVCOVICI SINESIE
233. KARLINGER FELIX
234. KIRILEANU, G.T.
235. KOGĂLNICEANU MIHAIL
236. LAURIAN AUGUST TREBONIU
237. LĂUDAT IOAN D.
238. LEMNY ȘT.
239. LEVIT EFRIM
240. LIGOR A.
241. LIMBA ROMÂNĂ
242. LIMBĂ ȘI LITERATURĂ. CULEGERE DE ARTICOLE ȘI STUDII
243. LITERATORUL ROMÂN 1930
244. LITERATURĂ ȘI ARTĂ ROMÂNĂ. IDEI, SIMȚIRE, FORMĂ
245. LUCEAFĂRUL DE ZIUĂ
246. LUMINĂTORUL
247. LUPAȘ IOAN
248. LUPȘA ȘTEFAN
249. LUPU DIONISIE
250. MAGAZIN ISTORIC
251. MAGAZIN ISTORIC PENTRU DACIA
252. MANOLESCU NICOLAE
253. MANUSCRIPTUM
254. MAREȘ AL.

255. MARIAN S.F.
256. MARIN BARUTCIEFF SILVIA
257. MARINESCU MARINA
258. MARINO ADRIAN
259. MATCOVSCHI ALEXANDRINA
260. MATEESCU C. N.
261. MATEEVICI ALEX
262. MAZILU D. R.
263. MAZILU DAN HORIA
264. MEHEDINŢI SIMION
265. MELCHISEDEC EPISCOPUL
266. MEMORIILE DE ŞTIINŢE FILOLOGICE ÎN LITERATURĂ ŞI ARTE
267. MEŞTERUL MANOLE
268. METEŞ B.
269. METEŞ ŞTEFAN
270. MICLE VENIAMIN
271. MICLESCU
272. MICU SAMUIL
273. MIHAIL PAUL
274. MIHAIL ZAMFIRA
275. MIHĂESCU DORU
276. MIHĂILĂ GHEORGHE
277. MIHĂILESCU GABRIEL
278. MILCOVIA. REVISTĂ REGIONALĂ DE STUDII
279. MINEA ION
280. MIRCEA ION RADU
281. MITRIC OLIMPIA
282. MITROPOLIA: ARDEALULUI, BANATULUI, MOLDOVEI, OLTENIEI
283. MITU ADRIANA
284. MITU MIHAI
285. MOCIORNIȚĂ MARGARETA
286. MOISESCU GH.
287. MOISIL FL.
288. MORARIU LECA
289. MORARU MIHAI
290. MORĂRESCU DRAGOȘ
291. MUGURI. REVISTĂ DE CULTURĂ
292. MUNTEANU BAZIL
293. MUREȘIANU IOAN
294. MUȘLEA CANDID
295. MUTHU MIRCEA
296. NANDRIȘ GR.
297. NĂSTASE DUMITRU
298. NĂSTUREL PETRE
299. NEAMUL ROMÂNESC LITERAR
300. NEGRICI EUGEN
301. NESTORESCU ANDREI
302. NICOLAIASA G.
303. ODOBESCU AL.
304. OIȘTEANU ANDREI
305. OLINESCU MARCEL
306. OLTEANU PANDELE
307. ONU LIVIU
308. ORGANUL LUMINĂRII. GAZETĂ BISERICEASCĂ, POLITICĂ ȘI LITERARĂ
309. ORPHEUS
310. PALEOLOG ANDREI
311. PALEOLOGU ALEXANDRU
312. PAMFIL VIORICA
313. PAMFILIE TUDOR
314. PANAITESCU P. P.
315. PANȚIRU GRIGORE
316. PAPACOSTEA VICTOR
317. PAPADIMA OVIDIU
318. PAPU EDGAR
319. PÂRVAN VASILE
320. PASCU GIORGIO
321. PĂCURARIU MIRCEA
322. PĂTRUȚ PICU
323. PELIN VALENTINA
324. PETRE IOAN ȘT.
325. PETRESCU IOAN D.
326. PETRESCU IOANA EM.
327. PHILIPPIDE ALEXANDRU
328. PIPPIDI ANDREI
329. PIRU AL.
330. PISCUPESCU ECATERINA
331. PISTRUI CHIRIL
332. PIUARIU MOLNAR IOAN

333. PLĂMĂDEALĂ ANTONIE
334. POENARU DANIELA
335. POP ȘTEFAN
336. POPA ATANASIE
337. POPESCU NAE
338. POPESCU PAULIN
339. POPESCU – VÂLCEA GH.
340. POPESCU M. NICOLAE PROF.
341. POPESCU RODICA
342. POPOVICI DIMITRIE
343. POPOVICI ANDRONIC
344. POPOVICI SAVA
345. POPP VASILIE
346. PORCESCU SCARLAT
347. PRIETENII ISTORIEI LITERARE
348. PROCOPESCU
349. PROCOPOVICI A.
350. PROPĂŞIREA. FOAIE ŞTIINŢIFICĂ ŞI LITERARĂ
351. PUIU E.
352. PUŞCARIU SEXTIL
353. RADU IACOB
354. RADU VASILE
355. RĂDULESCU MARIA
356. RESEE
357. REVISTA ALECSANDRI. ŞTIINŢE, LITERE ŞI ARTE
358. REVISTA CRITICĂ. PUBLICAŢIE DE CERCETĂRI FILOLOGICE, LINGVISTICE ŞI LITERARE
359. REVISTĂ CRITICĂ-LITERARĂ
360. REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR. PUBLICAŢIE A INSTITUTULUI DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR
361. REVISTA DE ISTORIE
362. REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ
363. REVISTA DE LINGVISTICĂ ŞI ŞTIINŢĂ LITERARĂ (CHIŞINĂU)
364. REVISTA FILOLOGICĂ. ORGAN AL CERCULUI DE STUDII FILOLOGICE DE PE LÂNGĂ FACULTATEA DE FILOZOFIE ŞI LITERE DIN CERNĂUŢI
365. REVISTA ISTORICĂ
366. REVISTA ISTORICĂ ROMÂNĂ
367. REVISTA LITERARĂ
368. REVISTA LITERARĂ ŞI ŞTIINŢIFICĂ
369. REVISTA MOLDOVEI
370. REVISTA NOUĂ
371. REVISTA ROMÂNĂ PENTRU ŞTIINŢE, LITERE ŞI ARTE
372. REVISTA ROMÂNĂ, POLITICĂ ŞI LITERARĂ
373. REVISTA SOCIETĂŢII „TINERIMEA ROMÂNĂ”
374. REVISTA UNIVERSITARĂ PENTRU CURSURI ŞI CONFERINŢE DE PSIHOLOGIE, ESTETICĂ, PEDAGOGIE, ISTORIE, ISTORIA LITERATURII
375. REVUE ROUMAINE D’HISTOIRE
376. RIZESCU I.
377. ROMAN MORARU ALEXANDRA
378. ROMÂNIA LITERARĂ. FOAIE PERIODICĂ SUB DIRECŢIA D-LUI V. ALECSANDRI
379. ROMÂNIA LITERARĂ. SĂPTĂMÂNAL DE LITERATURĂ ŞI ARTĂ EDITAT DE UNIUNEA SCRIITORILOR (1968–CONTINUĂ)
380. ROMANO DIONISIE
381. ROMANOSLAVICA. PUBLICAŢIE EDITATĂ DE ASOCIAŢIA SLAVIŞTILOR DIN ROMÂNIA
382. ROSETTI AL.
383. ROTARU ION
384. RUFFINI MARIO
385. RUSSEV EUGENIU

386. RUSSO DEM.
387. SÂNZIANA NOV. 1912–SEPT. 1913 (12 NR) PENTRU ARTICOLE DE ISTORIE LITERARĂ
388. SÂRCU POLIHRONIE
389. SCARLAT MIRCEA
390. SCIA
391. SECĂRESCU VIORICA
392. SIMEDREA TIT
393. SIMONESCU DAN
394. SION GH.
395. SLUŞANSCHI DAN
396. SOROHAN ELVIRA
397. SPERANŢA. FOAIE LITERARĂ-BISERICEASCĂ. ORGANUL SOCIETĂŢII DE LECTURĂ A TEOLOGILOR DIN ARAD
398. SĂPTĂMÂNA CULTURALĂ A CAPITALEI
399. STĂNCULESCU ILEANA
400. STĂVĂRUŞ ION
401. STOICESCU NICOLAE
402. STRELBIŢCHI M.
403. STUDIA UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI. SERIA PHILOLOGIA
404. STUDII CLASICE (1959–?) ARTICOLE DESPRE RAPORTURILE DINTRE CULTURA NOASTRĂ CU VECHEA CULTURĂ A POPOARELOR VECINE
405. STUDII DE LIMBĂ, LITERATURĂ ŞI FOLCLOR, SOCIETATEA DE ŞTIINŢE FILOLOGICE DIN RSR. FILIALA REŞIŢA. SERIA FILOLOGIE (1969–1976–1978)
406. STUDII DE LITERATURĂ UNIVERSALĂ
407. STUDII ŞI CERCETĂRI LITERARE
408. STUDII ŞI ARTICOLE. SOCIETATEA DE ŞTIINŢE FILOLOGICE DIN RSR. FILIALA BAIA MARE (1970–?)
409. STUDII ŞI CERCETĂRI ŞTIINŢIFICE. ACADEMIA RSR. FILIALA IAŞI (1950–1964) COLAB. G. ISTRATI, N.A. URSU
410. STUDII TEOLOGICE
411. SYNTHESIS
412. ŞĂINEANU LAZĂR
413. ŞCHIAU O.
414. ŞERBĂNESCU NICOLAE
415. ŞEZĂTOAREA. REVISTĂ PENTRU LITERATURĂ ŞI TRADIŢIUNI POPULARE
416. ŞIADBEI
417. ŞTEFĂNESCU MELCHISEDEC
418. ŞTEFĂNESCU I.
419. ŞTEFĂNESCU I. D.
420. ŞTREMPEL GABRIEL
421. TĂNĂSESCU MANUELA (Athanasiu Manuela)
422. TEODORESCU MIRELA
423. TEXTE UITATE
424. THEODORESCU RĂZVAN
425. THEODORESCU G. D.
426. TOCILESCU GRIGORE
427. TOMA STELA
428. TOMESCU MIRCEA
429. TRAIAN. ZIAR POLITIC, LITERAR, ŞTIINŢIFIC ŞI INDUSTRIAL
430. TURDEANU E.
431. ŢEPELEA G.
432. UNIVERSU. NOUTĂŢI DIN TOATĂ NATURA, CULTURA, LITERATURA LA BUCUREŞTI, SĂPTĂMÂNAL, 8 IUL. 1845 – 2 MAI 1848 PENTRU ARTICOLELE DE FILOLOGIE
433. URECHIA V.A.

434. URICARIU DOINA
435. URICARIU EUGEN
436. URSU G. C.
437. URSU N. A.
438. USCĂTESCU GEORGE
439. VALMARIN LUIZA
440. VALORI BIBLIOFILE
COLOCVIILE VOLUMELE
441. VÂRTOSU EMIL
442. VEDINAȘ TRAIAN
443. VELCIU DUMITRU
444. VELCULESCU CĂTĂLINA
445. VENELIN IURIE
446. VERESS A.
447. VORNICESCU NESTOR
448. XENOPOL ALEXANDRU
449. ZACIU MIRCEA
450. ZAMFIRESCU DAN
451. ZAMFORA DANA
452. ZAMOLXIS
453. ZGRAON FLORENTINA

VIII.
ADDENDA

FRAGEN UND ANTWORTEN

Cătălina Velculescu

Im Folgenden möchte ich auf einige ausgewählte Auszüge aus verschiedenen rumänischen Handschriften aus dem 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts eingehen, die alle die Tatsache verbindet, dass sie gewissermaßen die Frage beantworten: was sind Blitz – Donner – Blitzschlag.

Solche Fragen und Antworten findet man in vier verschiedenen Schriftentypen.

Typ 1 – In den Kopien einiger Fragmente aus der sogenannten *Pravila*[1] und zwar aus der *Îndreptarea legii* [Deutung des Gesetzes], Târgovişte, 1652, bekannt auch unter dem Namen *Pravila des Fürsten Matei Basarab*. Am Ende der monumentalen Sammlung gibt es ein *Register (mit) vielen notwendigen Lehren ...; Fragen und Antworten des hl.* [Pseudo-] *Anastasius, Patriarch von Antiochia*. Kürzliche Studien[2] konnten nachweisen, dass die Quelle des Registers und der Fragen in der Pravila in Wirklichkeit ein Florilegium von Fragen und Antworten in griechischer Sprache ist. Wie auch andere griechische Florilegien, geht auch dieses von den Fragen des Pseudo-Anastasius von Sinai aus, wobei es jedoch auch andere Quellen mit einschließt. Sowohl die Quellen (Hypokrates, Galen, Katon, die *Äsopica, Lapidarius* Epiphanios von Salamis u.a.) als auch die behandelten Themen (die vier "Elemente", die den menschlichen Körper bilden; die fünf Gefühle; die Altersstufen des Menschen; die Symbolik der Edelsteine; die Entwicklungsstadien des menschlichen Embryos; angeborener oder durch persönliche Verdienste erworbener Edelmut u.a.) sind die gleichen, die auch in den abendländischen *Enzyklopädien* des 13. Jahrhunderts zu finden sind, die in letzter Zeit gründlich erforscht werden[3]. Zum Unterschied von anderen Kapiteln des in der *Pravila* von Matei Basarab eingefassten Florilegiums, überrascht jenes über *Blitz und Donner* eben durch das Wegbleiben all dessen, was wir heute als "Elemente des Phantastischen" bezeichnen könnten.

Typ 2 – In der Ciorănescu veröffentlichen zusammengefassten Form der *Fragen und Antworten*[4].

1 B.A.R., rum. Hs. **4378**, f. 234 und **1604**, f. 34–37^{v}.

2 Violeta Barbu, *Asupra izvoarelor "Îndreptării legii" (Târgovişte 1652),* "Studii şi Cercetări de Lingvistică", XLI, 1990, Nr. 2, S. 135–144; Nr. 3, S. 269–278; Nr. 5–6, S. 475–481.

3 Heinz Meier, *Enzyklopädie*, in: *Literatur Lexikon, hrsg. Walther Killy*, Bd. 13, München, 1992, S. 216–219; *idem, Die Enzyklopädie des Bartholomäus Anglicus*, München, 2000; Christel Meier, *Organisation of Knowledge and Encyclopaedic "ordo"*, "Synthesis", XXVII-XXVIII, 2000-2001,p.15, 34.

4 *Întrebări și răspunsuri*, hrsg. Al. Ciorănescu, "Cercetări literare", I, 1934, S. 64, 80.

2a. In den *Fragen Iazimirs* oder *des Kaisers Leon* klingt manchmal die Antwort betreffend *Blitz* und *Donner* der aus der *Pravila* ähnlich.

2b. Manche Manuskripte bringen auch weitere Antworten, die aus der eweiterten Fassung der *Fragen Iazimirs* stammten[5].

Typ 3 – In der erweiterten Fassung der *Fragen Iazimirs mit dem Philosophen Panagiotis*[6]. Iazimir (oder Azimit, oder Azimin) ist ein Abendländer, ein Anhänger der Kommunion mit der heiligen Hostie – *Azyma*. Die Besucher "aus dem Papstlande", die nach Byzanz kamen, wurden von den byzantinischen Mönchen mit Feindseligkeit empfangen. In einem Duell von Fragen und Antworten weisen die dem griechischen "Philosophen" Panagiotis zugeschriebenen Antworten völkisches Niveau auf und verbleiben öfters an der Grenze zur Ketzerei[7].

Typ 4 – In den *Fragen Epiphanos an Andreas Salos*. Es handelt sich um ein Fragment eines byzantinischen Schriftstücks, wahrscheinlich aus dem 10. Jahrhundert, *die Lebensgeschichte des heiligen Andreas, der Narr des Christus* (Stultus, Salos)[8].

5 *Idem*, S. 64, Fussnoten.

6 I. Bogdan, *Vechile cronici moldovenești până la Ureche*, București, 1891, S. 8–12; *idem. Cronici inedite*, București, 1895, S. 7–15; M. Gaster, *Literatura populară română*, București, 1883 (siehe *Index*); *idem*, *Grundriss der romanischen Philologie*, Bd.2, Strassburg, 1901, S. 417; N. Iorga, *Cărți și scriitori români din veacurile XVII–XIX*, "Analele Academiei Române", Mem. Secț. Lit., II, Bd. 29, 1906–1907, S. 165–179; Demostene Russo, *Studii și critice*, București, 1910, S. 89; Al. Ciorănescu (hrsg.), *op. cit.*, S. 47–59, 62–67.
Andrei Popov, *Istoriko-literaturnyi obzor drevne-russkich polemičeskich sočinenij protiv latinjan (XI–XV v.)*, Moscow, 1875 (Reprint London 1972), S. III–VII, 238–286; A. Vasiliev, *Anecdota graeco-byzantina*, Bd. 1, Moscow, 1893, S. XL–XLII, 179–187; G. Litzica, *Catalogul manuscriselor grecești*, 1909, S. 244; M.L. Concasty, *La fin ďun dialogue contre les latins azymites*, in: *Akten des XI internationalen Byzantinistenkongresses. München, 1958*, hrsg. Franz Dölger und Hans-Georg Beck, München, 1960, S. 86–89.

7 B.A.R., rum. Hs. **63**, f. 99^{v}–123; **283**, f. 2–17; **452**, f. 15–38.
Sieche auch B.A.R., rum. Hs. **1207**, f. 3–11, 32^{v}; **3013**, f. 49^{v}–54^{v}; **3391**, f. 335–336^{v}; **5791**; f. 1–2^{v} (M. Moraru, C. Velculescu, *Bibliografia cărților populare*, București, 1976–1978, *Index*).
Nur wenige rumänische Manuskripte sind bislang identifiziert worden (die stark bearbeitete Kurzfassung hat eine weit grössere Verbreitung gefunden). Ausgabe in Vorbereitung.

8 G. Da Costa-Louillet, *Saints de Constantinople aux VIIIe–Xe siècles*, "Byzantion", XXIV, 1954, fasc. 1, S. 179–214; Lennart Ryden, *The Andreas Salos Apocalypse. Greek Text, Translation and Commentary*, "Dumbarton Oaks Papers", 28, 1974, S. 199–261; *idem*, *The Vision of the Virgin at Blachernae and the Feast of Pokrov*, "Annalecta Bollandiana. Revue critique ďhagiographie", Bd. 94, 1976, S. 63–82; *idem*, *New Forms of Hagiography: Heroes and Saints*, in: *The 17th International Byzantine Congress. Major Papers. August 3–8, 1986*, New York, 1987, S. 547–551; O. V. Tvorogov; Žitie Andreja Jurodivogo, in: *Slovarj knižnikov i knižnosti drevnej Rusi*, Bd. I, Leningrad, 1987, S. 131–132 (siehe auch: S. 283, 421–423); Jacqueline Leonhardt-Aumüller, *"Narren um Christi Willen"*, München, 1993, S. 5–56; Lennart Ryden, *The Life of St. Andrew the Fool*, 2. Bänden, Uppsala, 1995; Claudia Ludwig, *Sonderformen byzantinischer Hagiographie und ihr literarisches Vorbild*, Frankfurt am Main, 1997.

Nicht weniger als vier der Fragen, *die Epiphanos Andreas Salos* stellte, erhielten Antworten, die Aussagen über Blitz – Donner – Blitzschlag enthalten.

In zahlreichen rumänischen Manuskripten ist, des öfteren in Kurzform, *die Lebensgeschichte des Andreas Salos* eingefügt. Die *Fragen des Epiphanos* jedoch sind nur in zwei Handschriften aus dem 18. Jahrhundert und in weiteren zwei aus den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts identifiziert worden[9].

VERMISCHTE FORMEN

A. Im Jahre 1808 kopiert der Ordenspriester (ehemaliger Dorfpriester) Joachim (Ion) Bărbătescu von Bistriz (Vâlcea), neben anderen Schriften, auch die *Fragen des Kaisers Leon*, die den Typ 2a des Textes über *Blitz - Donner* enthalten[10]. Der Kopist von Bistriz fügt jedoch eine Erklärung hinzu, die jener vom Typ 4 ähnelt und die er folglich aus den *Fragen des Epiphanos* entnommen hatte (die er bis zu jener Zeit mindestens zweimal abgeschrieben hatte). Gleichzeitig fügt er auch einige Erklärungen zur Beziehung Schlange - Drachen hinzu, die jenen aus dem *Physiologus* von Damaskenos aus Studion[11] gleichen.

Joachim Bărbătescu fügt auch eine weitere Frage ein, die ich in keinem anderen rumänischen Manuskript mit den *Fragen des Kaisers Leon* gefunden habe: "Was sind die Sterne, die wir von einem Ort zum anderen springen und dann verschwinden sehen; manche *sagen* (unsere Unterstreichung) dass sie *zmei* (d.h.: Mehrzahl von rum. *zmeu*) seien". Die Antwort ist eine kategorische Verneinung; die weiteren Erklärungen des *hieromonach* Joachim klingen fast modern.

9 B.A.R., rum. Ms. **2430**, f. 135–135^{v}; **1197**, f. 1–4^{v}; **2430**, f. 136–143^{v}, fehlender Text, 144. Bibliothek des heiligen Synod **I 80** (**40** bei D. Fecioru, *Manuscrise din Biblioteca Patriarhiei Române*, "Studii teologice", nr. 5–6, 1961, S. 372), f. 10^{v}–17.
B.A.R. rum. Hs. **2102**, f. 76–92 (Jahr 1800–1802); **2786**, f. 317–356 (Jahr 1807) – kopist: Joachim (Ion) Bărbătescu.
Ausgabe in Vorbereitung.

10 B.A.R., rum. Hs. **3590**, f. 84–84^{v}; f. 101–113^{v}: *Physiologus* (Der Kopist Joachim Bărbătescu bemühte sich die Tiere in drei Gruppen auseinanderzuhalten: Tiere mit Fügeln – Vögel, aber auch Biene –, Vierfüßler, Kriechtiere).

11 *Fiziolog. Bestiar, hrsg.* Cătălina Velculescu, Viorel Guruianu (Excurs: Manuela Anton), București, 2001.

B. In einem Manuskript um das Jahr 1777, das in Bukarest kopiert wurde, schloss der Hofpfeifenstopfer Andonachi Berhecianul (originär aus der Moldau) auch eine Kurzform der *Fragen Iazimirs* mit ein, in der, mit nur geringen Variationen, die Form 2b der Darstellungen über *Blitz* und *Donner* nacherzählt werden[12]. In den *Fragen des Kaisers Leon* schloss der Kopist eine verkürzerte Form 2a ein. Auf die Frage über *Schnee* und *Hagel* greift die Antwort auch auf das Thema der Lichter über, die manchmal am nächtlichen Himmel gleiten: sie wären Engel von denen, "die gefallen sind und in der Luft geblieben"! Andonachi Berhecianul fügt gleich danach noch eine andere Erklärung hinzu (die die erste praktisch ausschließt), die jener auch von Joachim Bărbătescu benutzten über die sich bewegenden Lichter gleicht. Der Hofpfeifenstopfer nennt als Quelle eine *Pravila.* Bloß, dass es uns nicht gelang, in der für den Typ 1 verwendeten *Pravila* von 1652, Târgovişte, den miteingefassten Absatz zu finden. Sowohl der Hofpfeifenstopfer Berhecianul – ein Stadtmensch – als auch der Ordenspriester Joachim Bărbătescu – ländlicher Herkunft – gehörten jener Kategorie von Kopisten an, die die Texte nicht mechanisch abschrieben, sondern auch direkt in deren Weiterleitung eingriffen. Ja noch mehr, sic verwendeten bei ihren Einfügungen außer geschriebenen Texten auch Berichte aus der mündlichen Kultur.

Jener *Physiologus*, den Andonachi Berhecianul in dem von uns erwähnten Miszellaneum einschloss, wurde vor gut einem Jahrhundert, nebst einer Übersetzung, in einer bekannten Fachzeitschrift internationaler Verbreitung abgedruckt. Demzufolge betrachteten ihn die ausländischen Forscher als "*den* rumänischen Physiologus" *par excellence*, und nicht als "*einen* rumänischen Physiologus". In Wirklichkeit steht die Variante aus dem Manuskript Berhecianus einzeln da; unter den rumänischen Manuskripten ist sie nur noch in einer einzigen, teilweise erhaltenen Kopie zu finden, mit Differenzen selbst in dem abgeschriebenen Textteil.

Die verbreitetste Form des rumänischen *Physiologus* ist eigentlich die von Joachim Bărbătescu kopierte, der Fortsetzer einer Tradition, die im Bistriz der Kleinwalachei schon seit den Anfangsjahren des 18. Jahrhunderts währte. Was den von Berhecianul kopierten Text betrifft, so ist er offensichtlich das Ergebnis einer Kombination zwischen unterschiedlichen Formen des *Physiologus,* ohne dass man zur Zeit genau feststellen könnte, in welchem Maße schon vor und in welchem erst *nach* der Textübersetzung ins Rumänische interveniert wurde.

12 B.A.R., rum. Hs. 1151, f. 13v. Siehe auch *Fiziolog. Bestiar*, S. 8–10, 65–78.

IX.
LOCUL DE APARIȚIE AL LUCRĂRILOR INCLUSE ÎN ACEST VOLUM

* Cititorii sunt rugați să vadă imaginile la care textele noastre fac referire în locurile inițiale de apariție ale acestor lucrări.

I. STREISÂNGEORGIU, SÂNTĂMĂRIE ORLEA ŞI STREI. *Fecioara Maria*

REPREZENTĂRI ALE *FECIOAREI MARIA* ÎN BISERICILE STREISÂNGEORGIU, SÂNTĂMĂRIE ORLEA ŞI STREI.

APĂRUT ÎN: Andi Mihalache, Silvia Marin Barutchieff (coord.), *De la fictiv la real. Imaginea, imaginarul, imagologia*, Editura Universităţii Alexandru Ioan Cuza, Iaşi, 2010, p. 93-119; *Actele sesiunii ştiinţifice anuale a Comisiei Române de Istorie şi Studiu al Creştinismului*, Editura Trinitas, Neamț, 2008, p. 236-275.

II. REPREZENTĂRI ANIMALIERE și ESHATOLOGIE DE SECOL XVI

ANIMAUX ET PARANGONS DANS LES MONASTÈRES MOLDAVES DU XVIe SIÈCLE. *In memoriam Paul Stahl*.

APĂRUT ÎN: „Etudes et Documents Balkaniques et Méditerranéens" (Paris), 22, 2000, p. 51 – 56.

TIERSYMBOLIK IN DER RELIGIÖSEN KUNST – BILDER AUS RUMÄNIEN.

APĂRUT ÎN: „Das Münster", Editura Schnell und Steiner, 2002, nr. 55, p. 282 – 291.

III. ŢARA PREOTULUI IOAN. Animale și ținuturi paradisiace

ŢARA PREOTULUI IOAN. MĂRTURII DIN CULTURA ROMÂNĂ.

APĂRUT ÎN: *Omagiu Ştrempel*, Editura Muzeului Sătmărean, Satu Mare, 2006, p. 804 – 810.

IV. CĂRŢI POPULARE și REPREZENTĂRI ANIMALIERE

DOUĂ CĂRŢI POPULARE PREZENTE ÎN PICTURA EXTERIOARĂ A BISERICILOR DIN ŢARA ROMÂNESCĂ

APĂRUT IN: „Anuarul Institutului de Etnografie şi Folclor *Constantin Brăiloiu*", serie nouă, tom 21, 2010, p. 165 – 176**.**

PREZENŢE ANIMALIERE PE PRIDVORUL DE NORD AL BISERICII DE LA MÂNĂSTIREA SUCEVIŢA.

C. Velculescu, I. Stănculescu. Cu o Anexă despre biserica din Gârciu, com Racul – Csikrakos – I. Stănculescu.

APĂRUT ÎN: *Lumea animalelor. Realităţi, reprezentări, simboluri*, coord. Maria Magdalena Székely, Ed. Universităţii "Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2012, p. 285 – 326; „Revista de Istorie Socială" (Institutul Român de Studii

Strategice, Facultatea de Istorie, Universitatea Al. Ioan Cuza din Iaşi), nr. XIII-XV, 2008-2010, pp. 61-83.

V. MITROPOLITUL ŞTEFAN AL ŢĂRII ROMÂNEŞTI

A. *Îndreptarea legii* – 1652*, Târnosanie* - 1652

EGLISES EN BOIS ET ICÔNES – RITUELS D'ENTERREMENT.
APĂRUT ÎN: *Actes du XIV*ème *Congrès International d'Etudes sur les Danses macabres et l'Art macabre en général*, coord. Cristina Bogdan, Silvia Marin-Barutcieff, Editura Universităţii din Bucureşti, 2010, p. 177-194; *Strămutarea bisericii din Pojogeni*, ed. Ordinul Arhitecţilor din România, Bucureşti, Ed. Simetria, 2010, p. 69-71 (*Când va vrea cineva să mute vreo beserecă de la un loc la altul* – Cătălina Velculescu); *Aicea la noi multe primejdii să fac, că ard păgânii beserecile sau rămân pustii*, „Acta Musei Porolissensis", XXXI – XXXII, 2009 – 2010, pp. 283 – 298 (Cătălina Velculescu, Ileana Stănculescu).

B. Miniaturi

MAICA DOMNULUI ÎN TRANDAFIR.
APĂRUT ÎN: *Memoria ca arhivă culturală. Centenar Emil Turdeanu*, coord. Avram Cristea şi Jan Nicolae, Ed. Reîntregirea, Alba Iulia, 2012, p. 135 – 144.

LA PROSCOMEDIE DE L'*ARCHIERATICON* DU METROPOLITE STEFAN.
APĂRUT ÎN: *L'Enluminure dans les manuscrits religieux. Formes et significations. La Proscomédie de l'Archieraticon du Métropolite Stefan*, în vol. col. *Matérialité et immatérialité dans l'Église au Moyen Âge*, coord. Stéphanie Diane Daussy, Cătălina Gîrbea, Brînduşa Grigoriu, Anca Oroveanu, Mihaela Voicu, Editura Universităţii din Bucureşti, 2012, pp. 243 – 260.

ABAISSE TON REGARD SUR MOI, PECHEUR ET SERVITEUR INUTILE, PURIFIE MON AME ET MON COEUR DE TOUTE PENSEE MAUVAISE
APĂRUT ÎN: "Transilvanian Review", XXI, Supplement no. 1, 2012, p. 185 – 200.

VI. SFÂNTUL MITROPOLIT ANTIM. *Nu după slova… istoriei, ci după duh şi după taina gândului*

ANTIM IVIREANUL – RAFINAMENT POSTBIZANTIN AL SIMBOLICII CREŞTINE (ANIMALE ÎNTRE NUMERE ŞI FLORI).
APĂRUT ÎN: *Lumea animalelor. Realităţi, reprezentări, simboluri*, coord. Maria Magdalena Székely, Ed. Universităţii "Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2012, p. 358 – 390; cu adăugiri şi îndreptări în Mihail-Simion Săsăujan (coord.),

Artă și cultură eclezială în timpul Sfântului Ierarh Antim Ivireanul (carte publicată cu binecuvântarea Preafericitului Părinte Daniel, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române), București, Cuvântul vieții, 2016, pp. 114 – 149.

VII. CHEMARE

CHEMARE LA COLABORARE PENTRU ENCICLOPEDIA LITERATURII ROMÂNE VECHI.
APĂRUT ÎN: „Acta Musei Porolissensis", XXVIII-XXIX, 2006-2007, pp. 503-526.

VIII. ADDENDA

FRAGEN UND ANTWORTEN. C. Velculescu
APĂRUT ÎN: „Synthesis", XXVII-XXVIII, 2000-2001, p. 89-92.

View publication stats